

# भारतीय ताल वाद्यों का उपयोग एवं तुलनात्मक अध्ययन

इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० फिल्०

उपाधि हेतु प्रस्तुत

शोध-प्रबन्ध



निर्देशक :

पं० राम आश्रमजी (रामरंग)  
सेवा निवृत्त प्रोफेसर एवं अध्यक्ष  
संगीत एवं ललित कला विभाग  
इलाहाबाद विश्वविद्यालय  
इलाहाबाद

प्रस्तुतकर्त्री :

श्रीमती मुक्ति व्यास  
वरिष्ठ प्रवक्ता  
संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग  
इलाहाबाद डिग्री कालेज  
इलाहाबाद

१९८५

पं० रामाश्रय झा (रामरंग)

सेवा निवृत्त प्रोफेसर एवं अध्यक्ष  
सर्वांग एवं जालिद रत्ना विभाग  
इलाहाबाद विश्वविद्यालय  
इलाहाबाद

आवास

५५७ बी० एच० एस० भरद्वाजपुरम्  
इलाहाबाद-२०० ००६

प्रमाणित किया जाता है कि प्रस्तुत  
शोध-प्रबन्ध "भारतीय अवनय वाद्य एवं इन्का  
तुलनात्मक अध्ययन" विषय पर शोध कार्य करने  
का परिणाम है । जो इलाहाबाद विश्वविद्यालय  
की डी. फिल. उपाधि हेतु मेरे निर्देशन में श्रीमती  
मुक्ति व्यास द्वारा लिखा गया है । शोध सामग्री  
मौलिक एवं शोध परक है । इस हेतु मैं शोध प्रबन्ध  
को परीक्षणार्थ प्रेषित करने की संस्तुति करता हूँ ।

रामाश्रय झा/ १६.६.२५

॥ रामाश्रय झा ॥

निदेशक



## भूमिका

मानव प्राणी प्रकृति का सबसे नायाब तोहफा है तो संगीत उसकी झंकार । हंस वाहिनी माँ सरस्वती स्क और ज्ञान प्रदायिनी हैं तो दूसरी ओर मयूर वाहिनी ॥सरस्वती॥ कला की देवी हैं । मनुष्य प्रकृति देवी का सबसे सजग सन्तान है जो प्रकृति माँ के सौन्दर्य का अनन्य उपासक भी है । जहाँ सौंदर्य और आनन्द है वहीं गीत की मधुर गुनगुनाहट भी आ ही जाती है ।

स्क प्रकार से संगीत ही जीवन है । मनुष्य क्या पशु भी इसके मोह पाश से अलग नहीं हो पाता तभी तो नाद के वशीभूत हो मृग हो या जहरीला सर्प धड़ भी बन्दी बन जाता है । शीतल वायु के सनसनाते झोंके हों या धरने की कलकल ध्वनि दोनों ही मन को आनन्दित करते हैं ।

सरस्वती की वीणा की मधुर झंकार से ही संगीत का प्रारम्भ माना जा सकता है । आज के घोर वैज्ञानिक युग में व्यक्ति प्रायः सब कुछ बुद्धि की जुला पर तौल कर करता सा दिखाई पड़ता है, लेकिन फिर भी संगीत की मधुर स्वर लहरी में भाव विभोर हो बुद्धि को ताल पर रखकर कहीं टोलक तो कहीं मंजीरा और करताल झंकारित कर झुग उठता है । इस झुम उठने में भी एक लय ताल ध्वनि की एक कृत्रिम योजना रहती है ।

संगीत शास्त्रीय हो या लोकगीत दोनों में स्वर ताल का क्रम बद्ध उतार-चढ़ाव होता है । शास्त्रीय संगीत में तबला और मृदंग प्रमुख हैं, तो लोकगीत में टोलक मंजीरा टपली कुछ नहीं तो घड़े को चोटकर ही धिरफते हुये गा उठते हैं । यदि जंगल में कीड़े द्वारा छार बांस से कौतूहलकष बांसुरी का जन्म हुआ तो डंके की चोट पर ध्वनि कर समय का ज्ञान कराया गया जिससे घंटे का जन्म हुआ ।

आवश्यकता आविष्कार की जननी है । जैसे कि कीड़े द्वारा छार बांस से बांसुरी का जन्म हुआ तो अवनय वायों की उत्पत्ति भी स्क प्रकार से किसी अनुमानित आधार पर थाप देकर तबला, मृदंग एवं टोलक जैसे अवनय वायों की उत्पत्ति मानी जा सकती है । तबला अरबी के "तलब" शब्द का विकसित रूप है ।

ऐसा माना जाता है कि प्राचीन काल में वैदिक मंत्रों को छन्दबद्ध कर उसके दुरुपयोग पर<sup>1</sup> ऋषियों ने एक प्रकार से रोक लगाई तो दूसरी ओर गुरु शिष्य परम्परा के द्वारा पठन-पाठन के द्वारा शिष्यों को अभ्यास द्वारा रटाकर वैदिक मंत्रों की दुरुहता को सहज करके आज तक गुरु शिष्य परम्परा के द्वारा संग्रहीत वैदिक मंत्रों को कर सके हैं । इस लय ताल की सुनिश्चित योजना को जीवन में संगीत मय कर सहज और सुलभ करने में संगीत का विशेष महत्व है । संगीत के द्वारा कठिन छन्दबद्ध पदों को गाकर भी सरस बनाया जाता है । गायन, वादन एवं नृत्य के संगम को ही संगीत कहा गया है । इस संगम को ही तीर्थराज प्रयाग पूर्णानन्द बनाने को अवनय वाघों का विशेष महत्व है ।

ऐसे अवसर पर मैं प्रथमतः अपने स्व. गुरु आनन्द पाल अग्रवाल को अपना श्रद्धा सुमन अर्पित कर रही हूँ जिन्की उम्मीद थी कि कृपा है कि मैं तबले पर हाथ रख पा रही हूँ । वैदिक काल से गुरु शिष्य परम्परा में गुरु का विशेष महत्व रहा है, संगीत का ज्ञान तोषिना गुरु के अधूरा ही है या कबीर के शब्दों में - "हरि रुठे झोर है । लेकिन गुरु के रुठने में कल्याण नहीं, कारण "बलिहारी गुरु आपने गोविन्द दियो बताय" इसलिए प्रथमतः मैं अपने गुरु श्रेय पं. रामाश्रय झा जी को अपना श्रद्धा सुमन ही समर्पित कर पा रही हूँ, आभार प्रकट करने की न तो छूटता कर सकती हूँ न शान्ति का अनुभव ही कर सकूंगी । संगीत विभाग की अध्यक्ष डा. कुं. गीता बन्नी को अपना हृदय से आभार प्रकट करती हूँ, जिन्के सहयोग के बिना प्रस्तुत शोध प्रबन्ध का पूरा हो सकना संभव ही नहीं था । मैं प्रयाग विश्व-विद्यालय के संगीत विभाग के पुस्तकालयाध्यक्ष डा. साहित्य कुमार नाहर को धन्यवाद ज्ञापित कर उनके सहयोग को झुलाना होगा । इसलिए मैं उन्हें मात्र अपना स्नेह ज्ञापित करती हूँ ।

मैं अपने पति श्री सुनील व्यास के प्रति कुछ अधिक न कहकर मात्र इतना ही कहना चाहती हूँ कि वह मेरे पारिवारिक दायित्व

---

1. एक ओर गद्य को रटना सहज नहीं है, तो दूसरी ओर उसे सम्झना सहज है ।

के भार के कारण शोध प्रबन्ध के लड़छड़ते इस भारते चलने में निराश करने की जगह प्रेरणा देते हुये उत्साहित करते रहे हैं । उन्हीं के फलस्वरूप प्रस्तुत शोध प्रबन्ध आपके सामने है ।

लेखिका उन सभी गुरुजनों एवं अपने सहयोगियों के प्रति भी आभार ज्ञापित करना चाहती है जिन्होंने कभी किसी भी रूप में जाने-अनजाने किसी प्रकार की भी सहायता की ।

श्री राम नारायण जी, जिनका मेरा पारिवारिक सम्बन्ध रहा है, उन्होंने विशेष आत्मीय ढंग से इस शोध प्रबन्ध को पूर्ण करने में मुझे सहायता प्रदान की, उनकी मैं आभारी हूँ ।

आखिर मैं मैं अपने कालेज - इलाहाबाद डिग्री कालेज की प्रभारता डा. [कु.] माया अग्रवाल को कुछ न कहकर मात्र अनन्यत्व ज्ञापित करती हूँ साथ ही प्राचार्य डा. हर्ष देव सिंह को धन्यवाद देती हूँ जिन्होंने समय-समय पर मुझे सहयोग प्रदान किया है ।

मुक्ति व्यास  
॥ मुक्ति व्यास ॥

अध्याय-1

1-67

1. संगीत
2. भारतीय प्राचीन संगीत
3. संगीत वाद्यों का वर्गीकरण
4. अवनय वाद्यों की उत्पत्ति, विकास एवं प्रकार

अध्याय-2

68-97

1. ताल प्रधान वाद्य एवं अवनय वाद्यों के भेद
2. उत्तर तथा दक्षिण भारत में प्रयुक्त होने वाले लय वाद्यों के नाम
3. तबला और पखवत की तुलना

अध्याय-3

98-137

1. दक्षिण एवं उत्तर भारत के प्रमुख अवनय वाद्य
2. प्राचीन एवं अर्वाचीन अवनय वाद्य

अध्याय-4

138-276

1. भारतीय संगीत में प्रयुक्त होने वाले प्रमुख अवनय वाद्य
2. मृदंग की उत्पत्ति, विकास एवं घराने
3. तबले के घरानों की उत्पत्ति एवं विकास
4. अवनय वाद्यों के घरानों के मुख्य कलाकार

अध्याय-5

277-312

1. संगीत में ताल और लय का महत्त्व
2. ताल शब्द की परिभाषा
3. ताल की ऐतिहासिकता
4. ताल की महत्ता
5. ताल के दस प्राण

1. भारतीय ताललिपि पद्धति
2. कुछ अप्रचलित तालें

1. गायन वादन शैली के अनुसार तालों का वर्गीकरण
2. समान मात्रा की तालों की तुलना

1. दक्षिण भारतीय संगीत की ताल पद्धति
2. लोक संगीत में प्रयुक्त तालों का शास्त्रीय तालों से संबंध
3. लोक संगीत में लय की प्रधानता एवं उत्तर भारत के लोक संगीत में तालों का वर्णन और उनका शास्त्रीय तालों से सम्बन्ध ।

1. ताल और छन्द का सम्बन्ध
2. छन्द की ऐतिहासिकता
3. छन्द की व्याख्या
4. छन्द की आवश्यकता
5. आधुनिक तालों में छन्द का निष्पन्न
6. अवनय वालों के चित्र  
उपसंहार

## अध्याय १

१. संगीत
२. भारतीय प्राचीन संगीत
३. संगीत वाद्यों का वर्गीकरण
४. अवनय वाद्यों की उत्पत्ति, विकास एवं प्रकार

## संगीत =====

भारत में "संगीत" शब्द का व्यवहार गाने, बजाने और नाचने की कलाओं के अर्थ में किया जाता है । "संगीत" मूलतः संस्कृत भाषा का शब्द है जिसकी व्युत्पत्ति गै धातु में "क्त" प्रत्यय के योग से बने "गीत" शब्द के पूर्व "तम" उपसर्ग लगकर हुई है । "सम" का अर्थ सम्यक रूप से सुशोभित गान होता है ।

संगीत शब्द में सम् उपसर्ग अर्थात् सम्यक का तात्पर्य "वादन" और नर्तन से है । अर्थात् "गान" को उपरंजित करने के लिए जब उसके साथ वादन और नर्तन का भी संप्रयोग होता है तब संगीत की विधा पूर्ण होती है । इस संगीत की शास्त्रोक्त परिभाषा इस प्रकार बताई गयी है :

"गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते" [2] ।

॥संगीत रत्नाकर, प्रथमः स्वरगताध्यायः, प्रथम प्रकरणम् ॥

अर्थात् गीत, वाद्य और नृत्य इन तीनों को संगीत कहते हैं । इस प्रकार संगीत शब्द में गीत, वाद्य और नृत्य इन तीनों का समावेश माना गया है । संगीत शब्द के व्युत्पत्तिगम्य अर्थ पर विचार करने से ज्ञात होता है कि संगीत में गीत प्रधान है और वादन व नर्तन इत्यादि शेष कलाओं का कार्य उसे सम्यक बनाना है । अतस्व संगीत के अन्तर्गत गीत को ऋष्ठ और वाद्य व नृत्य को सहायक मानते हुए गीत को स्वतंत्र, वाद्य को गीताश्रित और नृत्य को वाद्याश्रित माना गया है जैसे:

नृत्यं वायानुगं प्रोक्तं वाद्यं गीतानुवर्ति च

अतो गीत प्रधानत्वाद् वादापमिधीयते [24]

॥संगीत रत्नाकर, प्रथमः स्वरगताध्यायः, प्रथम प्रकरणम् ।

संगीत के अन्तर्गत नाचने के अर्थ में दो शब्द व्यवहृत होते हैं । नृत्त और नृत्य, इन दोनों शब्दों में थोड़ा अन्तर है । केवल ताल और लय सहित पद संचालन मात्र को नृत्त कहते हैं और जब नृत्त के साथ अभिनय भी संयुक्त जाता है, तब उसे नृत्य कहा जाता है । यहाँ अभिनय से तात्पर्य पदार्थाभिन्न अर्थात् गीत के शब्दों के अर्थ को स्पष्ट करने के लिए किये जाने वाले अभिनय ।

भारतीय संगीत इतना प्राचीन है कि इसके जन्म की कहानी खोजी नहीं जा सकती । इसकी प्राचीनता को देखते हुए ही विद्वानों में इसके जन्म के विषय में अनेक विलक्षण एवं पौराणिक गाथाएँ प्रचलित हैं । पुराण हिन्दुओं के धार्मिक ग्रन्थ हैं । अतः संगीत का वर्णन पुराणों में प्राप्त होने के कारण यह स्पष्ट हो जाता है कि हिन्दुओं ने संगीत का सम्बन्ध धर्म से जोड़ दिया है । परिस्थितियों में भारतीय संगीत के जन्म का इतिहास खोजने के लिए हमें ग्रन्थों तथा पुरातन अवशेष जो कुछ भी प्राप्त हो सकें, उन्हीं का आश्रय लेना होगा ।

आर्य लोग भी देवी-देवता को मानते थे, वे ब्रह्मा, विष्णु तथा महेश सभी को मानते थे । वे ब्रह्मा जी को जगत् का उत्पन्न करने वाला, विष्णु भगवान को जगत् का पालन करने वाला और महेश को संसार का संहारकर्ता मानते हैं । इसमें विष्णु भगवान के हाथ में शंख, पुराण में कहा गया है कि यह शंख समुद्र मंथन के समय प्राप्त हुआ था । महादेव जी ने पिनाक का आविष्कार किया । इसे तन्त्र वाद्य का पिता कहा गया है । जब शंकर भगवान ने त्रिशुर का संहार कर दिया और उसी प्रसन्नता में नाचने लगे तो इस नृत्य को तांडव कहा गया । उनके नाच में ताल की संगति के लिए ब्रह्मा जी ने उनके पुत्र गणेश जी को डमरू नामक ताल-वाद्य बनाकर दिया ।

इसी प्रकार की एक रोचक घटना "अव्युक्त रामायण" में प्राप्त होती है । कहा जाता है कि एक बार नारद ऋषि को इस बात का बड़ा अहंकार हो गया कि उन्होंने पूर्ण रूप से संगीत का अध्ययन कर लिया है । इस अहंकार को नष्ट करने के लिए भगवान विष्णु उन्हें अपने साथ स्वर्ग में प्रमण कराने के लिए ले गये । मार्ग में उन्हें एक विशाल भवन मिला जिसमें उन्होंने अनेक पुरुष व स्त्रियों को अपने दूटे अंगों की पड़ी के कारण विलाप करते हुये देखा । भगवान विष्णु वहाँ छहर गये और उनके विलाप का कारण जानना चाहा । उन्होंने कहा कि वे सब भगवान शंकर द्वारा उत्पन्न किये गये राग व रागिनियाँ हैं । नारद ना कोई ऋषि है, जो न गाना जानते हैं और न ही बजाना, उन्हीं के बेटे गायन वादन ने हमारी यह अंगहीन स्थिति पैदा कर दी है । जब तक स्वयं शंकर भगवान और कोई शुद्ध गायक इन अशुद्ध रागों को शुद्ध न कर दे तब तक पुनः हमारे अंगों की पूर्व स्थिति में होना कठिन है । इस पर नारद ऋषि ने भगवान से क्षमा मांगी और अपने मिथ्या अहंकार को नष्ट कर दिया । इस प्रकार यह पता चलता है कि भारतीय संगीत में राग-रागिनियों के जन्म दाता शंकर भगवान ही हैं ।



संक्षेप में यही कहा जा सकता है कि माँ सरस्वती के हाथों में वीणा, नारद ऋषि के हाथों में नारदीय वीणा, शंकर जी के हाथ में डमरू, विष्णु भगवान के हाथ में शंख इत्यादि इस बात के अकादमिक प्रमाण हैं कि जब से सृष्टि का जन्म हुआ था तभी से भारतीय संगीत शुरू हुआ था । इस हेतु भारतीय संगीत में राग-रागिनियों की उत्पत्ति शंकर जी और पार्वती जी से माना गया है ।

इसके अतिरिक्त संसार के सभी प्राचीन ग्रन्थों में भारत के वेदों का ही प्रमुख स्थान है । वैदिक कालीन सभ्यता को एक प्रतिष्ठित सभ्यता के रूप में माना गया है । कुछ लोगों का अनुमान है कि इस सभ्यता के उच्च स्तर पर पहुचने के बहुत पूर्व ही संगीत का जन्म हो चुका था । उनका कहना है कि जब मनुष्य को अपने भावों को व्यक्त करने की आवश्यकता प्रतीत हुई तभी उसे ध्वनि का सहारा लेना पड़ा । इसे डा. कर्ट सच ने "भावाभिब्यक्ति की सहायता " से संगीत का जन्म कहा है । इसी के साथ जब मनुष्य ने भाषा का निर्माण कर लिया तब उसने एक दो स्वरों की सहायता से छोटी सी धुन बना ली और उन्हीं के आधार पर संगीत का जन्म हुआ हो । इसी शब्दों के आधार पर संगीत का जन्म भी कह सकते हैं ।

संगीत का जन्म दाता प्रकृति को भी कहा जा सकता है । जिस प्रकार मनोहर दृश्य को देखकर रस छायाओं को देखकर चिक्किला का जन्म हुआ होगा, प्राकृतिक रूप में पड़े हुये पत्थर के टुकड़ों को देखकर मूर्तिकला का जन्म हुआ होगा, उसी प्रकार प्रारम्भिक मनुष्य ने अपने जीवन के आस-पास संगीतमय वातावरण देखा । सरिताओं की ऊँची-नीची लहरों से, सागर की उत्ताल तरंगों से, पक्षियों के प्रलुब्धकारी कलरव से और समीर के मधुर, शीतल झोंकों की अंगड़ाइयों की ध्वनियों को सुनकर ही मनुष्य ने संगीत को जन्म दिया होगा । मनुष्य ने अपनी प्रसन्नता आशाएँ और विभिन्न इच्छाओं की पूर्ति के समय ऊँची-नीची ध्वनियों की सहायता से अपने भावों को व्यक्त किया होगा । यही कालान्तर में संगीत बन गया होगा । संभवतः उस समय के लोग एक या दो ऊँची-नीचे नादों को ही काम में लाते होंगे ।<sup>1</sup> वैसे भी संगीत में मनुष्यों की ध्वनियों का ही अनुकरण किया जाता है, जिसके माध्यम से मनुष्य के भावों का स्वतन्त्र और स्वस्थ स्पष्टीकरण होता है ।<sup>2</sup>

यही नहीं वरन् मनुष्य संगीत के एक स्वर के माध्यम से ही अपने भावों का स्पष्टीकरण इतनी सफलतापूर्वक कर सकता है जितना कि अनेक पृष्ठों के लेखों द्वारा संभव नहीं है ।<sup>1</sup>

विद्वानों का मत है कि भारत के संगीत के शास्त्रीय पद्धति पर भी उस समय ही यथेष्ट ज्ञान प्राप्त कर लिया था, जब कि यूनान से सभ्यता का युग समाप्त भी नहीं हो पाया था ।<sup>2</sup> कुछ विद्वानों के अनुसार पूर्व पाषाण काल के लोग वास्तव में भारत के मूल निवासी थे । इस काल में संगीत वाद्य का जन्म हो चुका था । पत्थर का एक संगीत वाद्य इस युग में पाया जाता है जिसे "अग्सा" कहते हैं । कुछ विद्वान इसे शिंकार का शस्त्र मानते हैं, लेकिन वास्तव में यह पत्थर का औजार नहीं है, संगीत वाद्य ही है । ये लोग इसे बजाकर अपने विचित्र स्वरों का आनन्द लिया करते थे । ये लोग "हू तू हेवा हू हू हेवा" जैसी विचित्र प्रकार की संगीतात्मक ध्वनि निकालते थे ।<sup>3</sup>

इसके उपरान्त उत्तर पाषाण काल में संगीत की अवस्था पूर्व काल से काफी सुधर चुकी थी । यदि इस काल की सभ्यता का विश्लेषण किया जाय तो हम इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि उसकी पृष्ठभूमि में संगीत भी वह वस्तु थी जिसने उस सभ्यता को जन्म दिया।<sup>4</sup> यही नहीं वरन् सुप्रसिद्ध अंग्रेज विद्वान लोवास्की का कथन है कि "वर्तमान संगीत की नींव ताम्र युग के संगीत पर रखी हुई है ।" इस काल में संगीत के द्वारा रोगों की चिकित्सा भी प्रारम्भ हो चुकी थी ।<sup>5</sup>

इस आधार पर कहा जा सकता है कि द्रविड़ों को संगीत के वैज्ञानिक रूप का पता था, तभी तो उन्होंने संगीत का चिकित्सा के क्षेत्र में प्रयोग किया ।<sup>6</sup> एक विद्वान का कहना है कि द्रविड़ लोगों की सभ्यता और संस्कृति बड़ी उच्च कोटि की थी । इनका संगीत ज्ञान भी प्रशस्त था । आर्यों ने द्रविड़ों से ही संगीत की अलभ्य थाती प्राप्त की थी । द्रविड़ों ने जीवन के अनेक क्षेत्रों में संगीत को अपनाया । उनका संगीत किसी भी सभ्य एवं सुसंस्कृत जाति से कम नहीं था ।<sup>7</sup>

1. डीसेंट आफ मैन- चार्ल्स अरविन पृष्ठ-571।

2. सर डबल्यू जोन्स और कर्नल टाड, टाड का राजस्थान-वालूम-1, पृ. 466.

3. द हिस्ट्री आफ अर्ली म्यूजिक आफ इंडिया-मिस्टर गल्फ इल मिल.

4. द हिस्ट्री आफ म्यूजिकल फैक्ट्स- मिस्टर टर्नेल आस्की.

5. द एन्थान्टिक पावर आफ म्यूजिक-डावास्की रेमेलो और द हेल्थ एण्ड म्यूजिक-जेन काक्स.

द्रविड़ नारियों ने पुरुषों से अधिक संगीत को अपनाया । हमारा अनुमान है कि प्रारंभिक संगीत तथा नृत्य जानवरों की बोलियों और उनकी चेष्टाओं का ही अनुकरण मात्र रहा हो । संभवतः उनके प्रिय गीतों में प्रेम संबंधी गीत, वर्षों के गीत, युद्ध गीत, दुःख के समय के गीत, अन्य ऋतु सम्बन्धी गीत हैं । उनकी बंशी बांस और हड्डियों की तथा वीणा लकड़ी की बनी हो । ताल वाद्यों में मिट्टी या लकड़ी से बनी कूड़ियों पर छाल लगी हो । वैदिक काल में भूमि दुन्दुभि नामक वाद्य भी प्राप्त होता है ।<sup>1</sup>

=====

---

1. भारतीय संगीत के चार चरण- कु. विक्सा हील.

## भारतीय प्राचीन संगीत

सन् 1992 ई० में पंजाब में माहन जोड़ो और हड़प्पा में खुदाई हुई है, उनमें जो मूर्तियाँ प्राप्त हुई हैं, उनके द्वारा सिन्धु घाटी की सभ्यता का पता चलता है। पुरातत्त्ववेत्ताओं तथा इतिहासकारों की सम्मति से ये वस्तुएँ ईसा से 4500 से 5000 वर्ष पूर्व की हैं।

सन् 1992 में श्री राधाकृष्ण बनर्जी ने सिन्धु के नीचे की ओर लरकाना से लगभग पचीस मील दक्षिण में पुराने पर्वत के एक खंडहर को खोजा। श्री सर जान मार्शल, श्री नोनीगोपाल मजूमदार, रायबहादुर व्यााराम साहनी, अरनेफ्ट मैके, रायबहादुर राम प्रसाद चन्द, राम प्रसाद, के०एन० दोशित, श्री हवीलर इत्यादि अनेक विद्वानों ने इन खंडहरों की खुदाई कराई। इस खुदाई में जो अनेक वस्तुएँ प्राप्त हुईं उनमें भगवान शंकर की तांडव नृत्य करती हुई एक मूर्ति तथा काँसे की बनी नग्न नारी की एक मूर्ति जिसके हाथ में बहुत सारी घुड़ियाँ हैं और जो नृत्य की मुद्रा में है, उपलब्ध हुई है। इनके अतिरिक्त अनेक ऐसे चित्र भी मिले हैं जिनमें नृत्य के उत्कृष्ट नमूने भी प्रस्तुत किये गये हैं। उन खंडहरों की दीवारों पर सांगीतिक चित्र भी मिले हैं।

इन मूर्तियों में एक ऐसी मिट्टी की मूर्ति प्राप्त हुई है, जिसमें गले से लटकता हुआ टोल जैसा वाद्य है और एक वाद्य आधुनिक मुँदंग के पूर्वज जैसा भी प्राप्त हुआ है। इनके अतिरिक्त कुछ ऐसे चित्र भी प्राप्त हुये हैं, जिनमें वीणा का मूलरूप तथा "करताल" के सदृश्य वाद्य दिये गये हैं।<sup>1</sup>

इसके अतिरिक्त सतलज के किनारे अम्बाला से लगभग 60 मील उत्तर में रायड़ नामक स्थान पर भी खुदाई करने पर विभिन्न प्रकार के संगीत वाद्यों के चिन्ह प्राप्त हुये हैं। इस स्थान पर एक ऐसी स्त्री की मूर्ति प्राप्त हुई है, जो चार तारों की वीणा जो बजा रही है।<sup>2</sup>

यही पर कुछ सिक्कों पर वीणा के चित्र भी प्राप्त हुये हैं, ये सिक्के समुंद्र गुप्त के समय के हैं। विद्वानों का अनुमान है कि रायड़ की सभ्यता ईसा से लगभग 200 से 600 वर्ष पूर्व की है। इसके अतिरिक्त लोथाल की खुदाई में नारियल बेखोल के टुकड़े का एक ऐसा टुकड़ा मिला है, जिसमें दो स्थानों पर

1- हिन्दू ऑफ इण्डियन म्यूजिक-स्वामी प्रज्ञानन्द, प्रथम संस्करण, पृष्ठ-87,

2- यह मूर्ति भारत सरकार के दिल्ली स्थित आर्कियोलॉजिकल डिपार्टमेंट में है।

गडटे है । लोगो का अनुमान है कि यह किसी बाँध की छुड़च होगी । इसका काल अनुमान से ईसा से 2000 वर्ष पूर्व का माना जाता है ।

इन आधारों पर यह कहा जा सकता है कि रोपड़ की खुदाई की वस्तुएँ जो कि ईसा से लगभग 200 से 600 वर्ष पूर्व तक की हैं, उनमें चार तार की वीणारें प्रचलित थी, जिनसे संभवतः चार स्वर उत्पन्न होते होंगे । जब कि "लौयल" की खुदाई में प्राप्त हुई वस्तुओं का समय ईसा से लगभग 2000 वर्ष पूर्व का माना जाता है । इस समय दो तारों के वायों का प्रचलन रहा होगा । इन सब बातों को देखते हुये यह निःसंकोच कहा जा सकता है कि इस काल में गीतों का विकास हो चुका था, अनेक छन्द बन चुके थे, जो कि सांगीतिक रूप से गाये जाते थे । खुदाई में एक ऐसी मुद्रा भी प्राप्त हुयी है जिसमें एक नारी गाती हुई मुद्रा में चित्रित है ।<sup>1</sup>

एक प्रसिद्ध इतिहासकार कीर्डियल शोक्स ने सिंधु घाटी की सभ्यता के विषय में लिखा है कि भारतीय संगीत विश्व के संगीत में पहले भी अग्रणी था ।<sup>2</sup>

इन सभी बातों को देखते हुये एक विद्वान ने लिखा है कि द्रविड़ जाति की सभ्यता और संस्कृति तथा सिंधु घाटी की सभ्यता और संस्कृति में बहुत कम अन्तर पाया जाता है । प्रायः दोनों ही सभ्यताओं में साम्यता ही पाई जाती है । दोनों वर्गों की सभ्यता में संगीत का विकास एक जैसा ही है । कुछ भी अंतर नहीं मालुम होता है । यही नहीं वरन् हमें यह भी मालुम हुआ है कि शिक्षा और कला शब्दों का उद्गम भी द्रविड़ों द्वारा ही हुआ है, जो बाद में संस्कृत भाषा में प्रवेश कर गये । इससे यह भी सिद्ध होता है कि आर्यों के भारत में आने से पूर्व ही यहाँ वीणा तथा ताल वायों का प्रचार था ।

स्व० जवाहर लाल नेहरू भी सिंधु घाटी की सभ्यता का वर्णन करते हुये एक स्थान पर कहते हैं कि सिंधु घाटी की सभ्यता और आज के हिन्दू समाज के बीच की बहुत सी कड़िया गायब है और ऐसे जमाने से गुजरे हैं जिनके बारे में हमारी जानकारी नदी के बराबर है । एक को दूसरे जमाने से जोड़ने वाली कड़िया अक्सर जाहिर भी नहीं है और इस बात की जाने कितनी घटनाएँ घटी हैं और कितने परिवर्तन हुये हैं ।

इस प्रकार देखा जाय तो संगीत का जन्म मनुष्य भावाभिव्यक्ति के कारण हुआ और ईसा से लगभग 4500 से 5000 वर्ष पूर्व भी भारतीय संगीत का स्तर ऊंचा था । साथ में संगीत का शास्त्रीय पक्ष भी सबल था । उस समय लोगों को संगीत के वैज्ञानिक रूप का भी ज्ञान था । तभी उसका प्रयोग चिकित्सा के क्षेत्र में होता था वीणा और मृदंग जैसे वाद्यों का वादन प्रचलित था । पूर्व पाषाण काल में महिलाएँ संगीत के कार्यक्रम में सम्मिलित नहीं होती थी और न ही उन्हें नृत्य का ज्ञान था, परन्तु उत्तर पाषाणकाल में आकर इन लोगों में सामाजिक भावना का उदय हुआ और महिलाएँ नृत्य में दक्ष हो चली थी ।

इस प्राचीन काल से आगे हमें भारत का वैदिक युग प्राप्त होता है । इस युग के प्रमुख ग्रन्थ वेद हैं । हमें उनके द्वारा उस काल का काफी कुछ ज्ञान हो जाता है ।

### वैदिक युग में संगीत

ईसा से लगभग 2000 से 1000 वर्ष पूर्व वेदों का रचना काल बताया जाता है । वेदों की संख्या चार है, जिन्हें- ऋग्वेद, यजुर्वेद, अथर्ववेद और सामवेद कहते हैं । आर्यों को संगीत से इतना प्रेम था कि उन्होंने सामवेद को केवल गान करने के लिए ही बनाया था । साथ ही स्क उपवेद की भी रचना की गयी थी जिसका नाम "गन्धर्ववेद" था । इसमें संगीत का ज्ञान हमें संहिताओं, ब्राह्मण ग्रन्थों, प्रतिशाख्यों, व्याकरण और पुराणादि के द्वारा प्राप्त होता है ।

वैदिक युग का प्रारम्भ आर्यों के आगमन से माना जाता है, परन्तु अभी तक यह निर्णय नहीं हो सका है कि आर्य कहाँ के निवासी थे । स्क विद्वानों का कथन है कि वह स्थान भारत ही है जहाँ से आर्य लोग सम्पूर्ण विश्व में फैले । वास्तव में आर्य भारत के ही मूल निवासी थे । इनका संगीत ज्ञान अत्यन्त उत्कृष्ट था । अतः इस काल के साहित्य का अध्ययन करने से हम-इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि प्रत्येक परिवार में संगीत का उच्च स्थान था । उनका गायन-वान ताल स्तर में होता था । ऋग्वेद काल में संगीत का विकास जितना गृहों में हो पाया उतना बाहर नहीं हुआ । इस काल में प्रातः समय गायन-वान के माध्यम से देवताओं की आराधना की जाती थी । यद्यपि



सामान्य लोग भी शास्त्रीय संगीत से परिचित थे, फिर भी लोक संगीत की धारा फूट निकली थी । संगीतज्ञ प्रायः ब्राह्मण ही होते थे और वे ही लोक संगीत का रचना करते थे । इस युग में हमें गायक वादक एवं नर्तक तीनों प्रकार के कलाकार मिलते थे । इस युग में वीणा का प्रयोग होता था । संगीतज्ञों को समाज उच्च दृष्टि से देखता था । स्त्रियाँ भी संगीत के कार्यक्रमों में निःस्कोच भाग लिया करती थी ।

उस काल में "समन" नामक एक मेला हुआ करता था । इसमें स्त्रियाँ विशेषकर कुमारियाँ वर की खोज में वहाँ जाया करती थी । मेला रात में हुआ करता था । इस उत्सव का वर्णन जर्मन विद्वान ए.बी.केगी ने अपनी पुस्तक "ऋग्वेद" में 19 पृष्ठ पर किया है । वे लिखते हैं कि पत्नियाँ और कुमारियाँ प्रसन्नतापूर्वक वसनो से अलंकृत होकर समन की ओर चल पड़ती थी । जब प्रान्तर और खेत हरियाली से ढँक जाते हैं तब युवा और युवतियाँ सह नृत्य करती हुई मैदानों की ओर दौड़ चलते हैं । मृदंग धमक उठते हैं, लड़के और लड़कियाँ एक दूसरे का हाथ पकड़कर नाचने लगते हैं और तब तक नाचते रहते हैं, जब तक उनके साथ भूमि और दिशाये भी चक्कर नहीं खाने लगती और उनके नाचते समुदाय को धूल के बादल नहीं घेर लेते ।

यह एक प्रकार का संगीतिक मेला था, जहाँ आदमियों के लिए नारियाँ जाती थी, युवतियाँ और पड़ोस के पति की खोज में और वेधारे माँके का फायदा उठाने ।

इस संगीत के उत्सव में कुमारियों की संगीत सम्बन्धी प्रतिभा की खोज/जाँच हो जाती थी जो कुमारी अपनी संगीतिक उच्चता को प्रमाणित करने में सफल होती, उसका चुनाव विवाह के लिए कर लिया जाता था, यही समन आगे चलकर "समज्जा" के नाम से पुकारा जाने लगा ।

"समज्जा" की यह प्रथा लगभग प्रथम शताब्दी तक चली । इसके विषय में किसी विद्वान का कहना है— "पौराणिक युग में वर - वधु के चुनाव समज्जा के द्वारा ही होते रहे, यह सम्पूर्ण संगीतमय उत्सव था ।" इसी समज्जा के विषय में डा. वासुदेव सरन अग्रवाल लिखते हैं "जिसमें जनसमुदाय इकट्ठा होकर, वह उत्सव समज्जा कहलाता है" । ग्रन्थों से यह विदित होता है कि समज्जा विशेष प्रकार की गोष्ठियाँ थी, जिसमें स्त्री-पुरुष, बाल-मुद सक्रित होकर अनेक

प्रकार के खेल-तमाशे, नृत्य-संगीत, हरित युद्ध, मेघ युद्ध, झण्ड युद्ध, मल्ल युद्ध आदि खेल या क्रीड़ा करते थे, इन्हें समाज कहा जाता था। समज्जा का प्रचलन महाभारत काल में भी था। इस काल की कुछ विशेषताएँ इस प्रकार थीं:

- §1§ संगीत ऋषि के द्वारा ईश्वर आराधना का मौलिक भाव वैदिक युग से ही भारत द्वारा सम्पूर्ण विश्व में फैला।<sup>1</sup>
- §2§ इस काल के संगीत का शास्त्रीय रूप इतना पवित्र एवं शुद्ध है कि उसके मुकाबले विश्व के अन्य देशों के संगीत में वैसा उत्तम रूप प्राप्त नहीं होता।<sup>2</sup>
- §3§ इस युग में कवि और संगीतज्ञ का घनिष्ठ सम्बन्ध स्थापित हो चुका था। साहित्यकार और संगीतकार दोनों को एक दूसरे का पूरक समझा जाता था।<sup>3</sup>
- §4§ वैदिक युग के कलाकारों का चरित्र बड़ा ही उज्ज्वल और उच्च कोटि का होता था वे कला की साधना के लिए बेड़-बड़े आर्कषण का त्याग करने के लिए सदैव तत्पर रहते थे। -रौजयार्क.
- §5§ आर्य लोगों के जीवन का शायद ही कोई क्षेत्र ऐसा बचा हो जिसमें संगीत ने प्रवेश न किया हो। इस युग के धर्म और संगीत एक हो गये थे। इस काल का कोई भी धार्मिक संस्कार बिना संगीत के पूर्ण नहीं होता था।
- §6§ गायन-वादन और नृत्य में स्त्रियाँ अधिक समय दिया करती थीं।
- §7§ इस युग में मृदंग, वीणा, ढोली व डमरू इत्यादि वाद्यों का वर्ण प्राप्त होता है।

संक्षेप में हम कह सकते हैं कि वैदिक युग में संगीत का जितना सुन्दर वर्णन देखने को मिलता है, उतना हमें भारत के अन्य किसी भी युग में नहीं प्राप्त होता।

1- दी ओरिजिन ऑफ़ यूनिवर्सल डिबीजन- जार्ज बुलस.

2- दी ओल्डिस्ट म्यूजिक ऑफ़ द वर्ल्ड-यूनानी विद्वान- ओवर्गीसा.

3- दी यूनिवर्सल मिरर्स ऑफ़ म्यूजिक- मि. रोवत.



## पौराणिक युग में संगीत

=x=x=x=x=

वैदिक युग से आगे हमें पौराणिक तथा महाकाव्य काल प्राप्त होते हैं। अतः इस युग के संगीत की स्थिति देखने के लिए हमें पुराणों, उपनिषदों और ब्राह्मण ग्रन्थों का सहारा लेना पड़ता है। इसके अध्ययन से यह पता चलता है कि पौराणिक युग में सामान्य लोगों में शास्त्रीय संगीत के प्रति प्रेम कम होता जा रहा था और लोक गीत तथा लोक नृत्य का प्रचार बढ़ता जा रहा था। इस काल में अनेक लोक गीत एवं नृत्य निर्मित हुये। इन लोकगीतों एवं नृत्यों में मनुष्य की रुचियों का पूर्ण ध्यान रखा जाता था। भोगों में संगीत का काफी प्रचलन होता था। यह भोग दो-तीन दिनों तक बराबर चलते रहते थे। गृहस्थ जीवन सम्पूर्ण संगीतमय होता था। समाज में संगीतज्ञों की संख्या बढ़ती जा रही थी, लेकिन संगीतज्ञ अशिक्षित नहीं होते थे। संगीत और शिक्षा दोनों का ज्ञान बच्चों को प्रारम्भ से ही दिया जाता था। नाटकों एवं रंग मंच पर भी नारियों का काम करना भी गौरव की बात समझी जाती थी। समाज के अन्दर समय-समय पर संगीत सम्बन्धी भावण भी होते थे, जिनमें जीवन की वे पगड़ंडियाँ दिखाई देती थीं जिस पर चलकर मानव प्रगति की मंजिल पर पहुँचता था। हरिवंश पुराण में उर्वशी, हेमा, रम्भा, मेनका, तिलोत्तमा इत्यादि नर्तकियों के नामों से यह स्पष्ट होता है कि इस काल में नृत्य ज्ञान भी परम सीमा पर थी। इन ग्रन्थों में वीणा, पणव, मृदंग और देव दुन्दुभि इत्यादि वायों का भी उल्लेख मिलता है।

## बौद्ध काल में संगीत

=x=x=x=x=

इस काल में शास्त्रीय संगीत का विकास महाभारत काल से अधिक हुआ। इसी काल के समीप अर्थात् 566 ई०पू०। भगवान बुद्ध का जन्म काल माना जाता है। इस काल का बौद्धिक साहित्य जो कि "जातक", "पिटक" और "अवदान" के रूप में प्राप्त है, उसमें इस काल की स्थिति का पता चलता है। जातक का अभिप्राय एक विशेष शीर्षक वाली कहानी से है, जिसमें बौद्ध सत्य के जीवन सम्बन्धी कितनी घटना का वर्णन है। पिटक अर्थात् पिढारी बुद्ध वक्त्रों के संग्रह का नाम और अवदान में भिक्षु-भिक्षुणियों के पूर्व जन्म की कथाएँ हैं। इस काल के संगीत में जीवन काल की व्यापकता का समावेश

अधिक हो गया था। वही संगीत तत्काल समाप्त जाता था, जो अपने संगीत प्रदर्शन से मानव को तमस्त विचारों से ऊपर उठा ले। भगवान् बुद्ध के संपूर्ण सिद्धांतों को गीतों की लड़ियों में पिरो दिया गया था। उन गीतों का सुन्दर ढंग से गायन करके गाँव-गाँव और नगर-नगर की सुप्त जनता को जागरण के पथ पर लाया गया। इस काल में वीणा पर गायन होता था, शास्त्रीय संगीत अपने पूर्ण जीवन पर था, संगीत में जो वासना की धुंध छाई हुई थी, वह विनष्ट हो गयी थी।

### महाकाव्य काल में संगीत =x=x=x=x=x=

पुराणों के उपरान्त हमें महाकाव्य काल मिलता है। इस काल के प्रसिद्ध महाकाव्य रामायण और महाभारत हैं। ईसा से लगभग 400 वर्ष पूर्व ऋषि वाल्मीकि ने रामायण को लिखा था। रामायण के आधार पर यह विदित होता है कि इस काल में स्वयंवर की प्रथा थी और वत्स-द्यू के पुत्राव के अवसर पर संगीत का आयोजन हुआ करता था। राम चन्द्र जी के विवाह उत्सव पर प्लुष तोड़े जाने के समय जयमाला पहनाने के समय तथा श्री रामचन्द्र जी के चौदह वर्ष वन में रहने के पश्चात् अयोध्या लौटते समय अनेक स्थानों पर संगीत का आयोजन किया जाना उल्लिखित है। जब लक्ष्मण जी सुग्रीव के अन्तर्महल में प्रवेश करते हैं तो वहाँ वीणा वादन के युद्ध संगीत को सुनते हैं। वाल्मीकि आश्रम में लव-कुश को संगीत की शिक्षा दी जाती है। रावण तथा उसकी पत्नी मन्दोदरी भी उत्तम संगीत ज्ञाता थे।

इस काल के बच्चों में भी संगीत प्रियता पाई जाती है। नारियण अपने अवकाश के समय भी नृत्य सीखती थीं। भेरी, षट्, डिमडिम, मुद्दुक् इत्यादि वाद्यों का प्रचार रामायण काल में पाया जाता है जिनका उल्लेख वाल्मीकि रामायण में है।<sup>1</sup> इससे स्पष्ट है कि राम राज्य में संगीत का काफी प्रचार था। शायद ही कोई ऐसा घर मिलता था जहाँ संगीत का अस्तित्व कितनी न कितनी रूप में न हो। एक विद्वान के अनुसार रामायण काल में हमें जितने उत्कृष्ट एवं सुन्दर संगीत की स्मरण झाँकी मिलती है, उतनी इससे पूर्व कितनी काल में नहीं मिलती। इस काल के राजे-महाराजे ही संगीत के मग्न थे तो उनकी प्रजा क्यों न संगीत प्रेमी होती। इस काल में तीनों उपकरणों-गायन, वादन तथा नृत्य की उन्नति हुई।<sup>2</sup>

1. संगीत का संक्षिप्त इतिहास-मि.कोल्हनी.
2. तिथिनाइवेन आफ द्राविड पीरियड-ग्राय तजील.

इससे लगभग 100 वर्ष बाद अर्थात् ईसा से लगभग 300 वर्ष पूर्व महाभारत ग्रन्थ का रचनाकाल माना जाता है। इसका मूल कथानक सम्पूर्ण ऐतिहासिक माना जाता है। इस काल में संगीत का रूप वैदिक कालीन संगीत से कुछ परिवर्तित हो चुका था, परन्तु यह परिवर्तन उसके मौलिक तत्त्व में न होकर केवल उसकी प्रदर्शन करने की शैलियों में हुआ। इस युग में हानी लोग संगीत को समाज की कुख्याता मिटाने के कार्य में प्रयोग करते थे। धर्म और संगीत अधिक समीप आते जा रहे थे। "रास लीला नृत्य" का निर्माण भी इसी काल में हो गया था। नारियों में संगीत के प्रति रुचि दिन प्रति दिन बढ़ती जा रही थी। वही नारी सुन्दर समझी जाती थी जो संगीत की प्रतिभा से आलोकित हो। महाभारत काल का संगीत पराकाष्ठा पर पहुँच चुका था।

भगवान् कृष्ण की बंशी के बारे में कहा जाता है कि वे संगीत के महान पंडित थे, उन्हें का संपूर्ण ज्ञान था। उनकी बंशी में विष्वि जादू था। श्रीकृष्ण जैसा बंशी वादक आज तक विश्व में पैदा नहीं हुआ। उनकी बंशी ने समाज को संगीतमय बना डाला।<sup>1</sup>

#### मौर्य काल में संगीत =====

ईसा से लगभग 321 वर्ष पूर्व चन्द्र गुप्त मौर्य ने चाणक्य की सहायता से नन्द राजा को पराजित करके उसके राज्य पर अधिकार कर लिया था। चन्द्रगुप्त मौर्य स्वयं संगीत प्रेमी था, उसकी संगीत प्रियता की प्रतीति मेगास्थनीज ने अपनी पुस्तक "इंडिका" में किया है। मेगास्थनीज के वर्णन के अनुसार इस युग में नाट्य जालारों स्व संगीत गृह भी विद्यमान थे। चन्द्रगुप्त मौर्य अपने दरबार में अनेक लक्ष कियों को रखता था, जो उसका मनोरंजन गायन और नृत्य से किया करती थीं। वह समय-समय पर संगीत सभाओं का आयोजन भी किया करता था, जिसमें सभी प्रकार के संगीतक भाग ले सकते थे, जो कलाकार उन्ने उत्तम मंगता, उन्ने पुरस्कार भी दिया करता था।<sup>2</sup> इतना सब कुछ होते हुये भी सामान्य जनता में संगीत का उतना प्रचार नहीं रहा जितना कि जैन और बौद्ध काल में था। इस काल में लोक संगीत व लोक नृत्य का प्रचार अधिक था। त्यौहारों के अवसरों पर भी संगीत का आयोजन हुआ करता था। साधारण जनता में मृदंग, मंजीरा, ढोल, बंशी और छ हाथादि का प्रचार था।

- 
1. दी लैव्स ऑफ इन्डियन म्यूजिक - डाइयोलगुल.
  2. दी म्यूजिक ऑफ ऐन्टियेन्ट इंडिया-अमाजी.

सम्राट बिम्बुसार की मृत्यु के बाद 273 ई०पू० में उनका पुत्र अशोक गद्दी पर बैठा । अशोक ने क्रोध, अहंकार, ईर्ष्या इत्यादि कृपृत्तियों के दम पर कृत किया । संगीतकार के परित्र को भी बाधन वातावरण में डाला ।

"समज्जा" जिसका प्रचलन बीच में बन्द हो गया था, पुनः चालू किया, परन्तु जब अशोक ने देखा कि समज्जा में बहुत कुछ अनौचित्य होता है, तो उसने समज्जा को बन्द करने की घोषणा की । ब्रंशारिक गीतों का बहिष्कार होने लगा । संगीत की नीचे विना तिता के वातावरण से छटकर आत्मा के विकास में स्थापित होने लगी । चन्द्रगुप्त के समय में संगीतज्ञों की जो प्रतिष्ठा समाज में रह गयी थी, अशोक ने उसे पुनर्स्थापित किया ।

अशोक की पत्नी तिष्यरक्षिता की परिचारिका, चाकम्मा महान संगीतज्ञ थी । वह वीणा वादन में निपुण थी । वीणा का प्रचलन जो चन्द्रगुप्त के समय में कम हो गया था, अब पुनः अशोक के समय में गतिशील हो गया । अशोक ने बौद्ध धर्म के प्रचार के लिए अनेक देशों में अपने व्यक्तियों को भेजा । इन प्रचारकों ने जहाँ-जहाँ बौद्ध धर्म का उपदेश दिया वहाँ-वहाँ भारतीय संगीत स्वतः ही बिना किसी अतिरिक्त प्रयास के अपनी गौरवमयी अमिट छाप छोड़ता चला गया । इस प्रकार इस काल में भारतीय संगीत का लंका, तिब्बत, चीन, यमा, मित्र, जावा, सुमात्रा इत्यादि अनेक देशों में प्रचलन हो गया ।

## भरत कृत नाट्य शास्त्र

==::==::==::==

अनेक व्यक्तियों के मतानुसार नाट्य शास्त्र के रचयिता भरत का काल भी यही है, जब कि कुछ लोगों ने भरत को चौथी शताब्दी का माना है और कुछ के मत के अनुसार भरत का काल ईसा से बहुत पूर्व था। नट और अभिनेताओं को भरत कहा जाने लगा था। पाणिनि के ग्रन्थ में भी भरत की चर्चा मिलती है। इसी प्रकार हम कह सकते हैं कि आदि भरत कोई अवश्य रहे होंगे। "दासमीकि हामायन" में भरत के कुछ सूत्रों का प्रतिपादन मिलता है। नाट्य शास्त्र के 6 अध्याय 128 से 33 तक। संगीत से तीसरा सम्बन्ध रखते हैं। इनमें 28वें अध्याय में वाद्यों के 4 भेद स्वर, धृति, ग्राम, मूर्धार 18 जातियाँ उनके गुरु, उर्ध्व, म्यास इत्यादि का विवरण है। उन्नीसवें अध्याय में जातियों का रतानुक्रम प्रयोग तथा विभिन्न प्रकार की वीथार और उनकी वादन विधि दी गयी है। तीसरे अध्याय में तुभिर वाद्यों का वर्णन है। इकतीसवें अध्याय में ज्ञा, मय और विभिन्न तालों का विवरण है। बत्तीसवें में पुर के 5 भेद, छन्द विधि तथा गायक-वादकों के गुण दिये हैं और तैंतीसवें पर अपनय वाद्यों की उत्पत्ति, भेद, वादन विधि, उनके वादन की 18 जातियाँ और वादकों के लक्षणों का वर्णन है।

इस प्रकार 28वें और 29वें अध्याय तो बहुत ही महत्वपूर्ण हैं। इसके अतिरिक्त छठे अध्याय में रत और लक्षण तथा च्याख्या, भाव का लक्षण और च्याख्या, जाठ रतों और उनके उपकरणों सहित वर्णन, रतों के देवता और वर्ण तथा तात्वे में भाव, विभाव, अनुभाव आदि की सामान्य च्याख्या, स्थायी च्याख्या और तात्त्विक भावों का विवरण दिया हुआ है। उन्नीसवें अध्याय में स्वरों का रतों में विनियोग, तीन स्थान, काकु, अलंकार आदि का वर्णन है। इस आधार पर नाट्य शास्त्र के 9 अध्याय संगीत के विधाक्षियों के लिये अत्यन्त उपयोगी हैं। भरत के पुत्र दत्तिल द्वारा लिखित "दत्तिलक" ग्रन्थ का उल्लेख भी मिलता है। यह ग्रन्थ पाँचवीं शताब्दी के उत्तरार्ध का कहा जाता है, जबकि ईसा की दूसरी शताब्दी में दत्तिल का एक ब्रह्मलेख मिलता है। दत्तिल ने, भरत के सूत्रों का ही प्रतिपादन किया है।

## मार्ग कृत "बृहद्देशी" =:=:=:=:=:=:=:=:

आठवीं शताब्दी में मार्ग मुनि प्रणीत बृहद्देशी ग्रन्थ लिखा है जिसमें ग्राम और मूर्छना का विस्तृत रूप से उल्लेख किया गया है। मार्ग का कथन है कि रागों के सम्बन्ध में न तो भरत ने, और न अन्य विद्वानों ने कहा है। इसलिए रागों के विषय में जैसा प्रचलित है उसी के अनुसार उसके लक्षण बताते हैं। इस आधार पर यह अनुमान लगाया जाता है कि मार्ग के समय में रागों का प्रचार अच्छी प्रकार से समझ में हो चुका था। मार्ग ने इन्हीं प्रचलित देशी रागों के विद्वान्तों को स्पष्ट करने के लिए इस ग्रन्थ को लिखा। इसके नाम से ही यह स्पष्ट होता है कि इस ग्रन्थ में "बृहद्" रूप में "देशी" रागों की व्याख्या की गयी है। देशी संगीत साधारण लोगों, स्त्रियों, बच्चों आदि, समाज के सभी वर्गों को प्रिय था। इतना ही नहीं ऐसा प्रतीत होता है कि मार्ग के समय में न केवल जातियों का स्थान रागों ने लिया था, वरन् अनेकों प्राचीन रागों के स्थान पर कुछ नवीन राग भी प्रचलित हो गये थे। मार्ग के मतानुसार जातियों से ही ग्राम-राग की उत्पत्ति हुई तथा स्वर और भुक्तियों से जातियों का जन्म हुआ। राग जाति की परिभाषा देते समय मार्ग लिखते हैं कि- स्वरों का ऐसा आकृतिक भेद जो ध्वनि को प्रसन्नता दे, वह राग कहलाता है। जातियों के विषय में उन्होंने ये ही 10 लक्षण ग्रह, अक्ष, तार, मन्द्र, बाह्य, आदव, अल्पव्य, बहुव्य, न्यास और उपन्यास तथा अपन्यास जो आज भी रागों के हैं, बताये हैं।

अनुमान किया जाता है कि जाति गायन भरत मुनि से पूर्व भी प्रचलित था, जो भरत काल में अपने पूर्ण उत्कर्ष पर था, कारण की मार्ग के मतानुसार मध्यम ग्राम की जातियों का प्रयोग नाटक के मुख अर्थात् आरम्भ में, षष्ठ्य ग्राम की जातियों का प्रयोग प्रति मुख में, साधारित जातियों का प्रयोग नाट्य के विकास के समय में, पंचम जाति का प्रयोग विमर्श अर्थात् बात-चीत के समय में किया जाता था। मार्ग ने सर्वप्रथम संगीत के साहित्य में राग शब्द का प्रयोग किया है। उन्होंने कहा है कि इनसे पूर्व जातियों के पाँच भेद थे, जिन्हें क्रम से जुदा, भिन्ना, बेतरा, गौड़ी और साधारित कहते हैं। परन्तु इसके समय में वे सात हो गये थे जिन्हें क्रम से जुदा, भिन्ना, गौड़ी, राग जाति, साधारणी भाषा जाति और विभाषा जाति कहते हैं। इनके मतानुसार जुदा



1

附：二：附：三：附：四：附：五

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 1040 1041 1042 1043 1044

### उत्तर काल =====

1300 से 1800 ई० संगीत का विकासकाल माना जाता है। तेरहवीं शताब्दी के समाप्त होते ही अर्थात् चौदहवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में दक्षिण में यवनियों का आक्रमण होने से देव गिरि का यादव वंश नष्ट हो गया जिसके फलस्वरूप भारतीय संगीत और सभ्यता पर यवनियों का प्रभाव पड़े बिना नहीं रहा। इसी समय मुस्लिमों द्वारा फारस के रागों का भारत में आगमन प्रारंभ हुआ। दिल्ली का शासन कुतान अलाउद्दीन खिलजी के हाथ था। 1296 ई० तक संगीत कला की विशेष उन्नति हुई।

### अमीर खुसरो का समय। सन् 1279 से 1316 तक। =====

खिलजी के दरबार में हजरत अमीर खुसरो नाम के और कुशल गायक राज्य मंत्री थे। इन्होंने अनेक नवीन राग, नवीन वाद्य और नवीन तालों की रचना की। इतने संगीत कला की और विकास हुआ। इनके विषय में कहा जाता है कि अमीर खुसरो ही वह प्रथम तुर्क थे जिन्होंने अपने देश के रागों को भारतीय संगीत में बिनाकर एक नवीनता पैदा की। ऐसा भी कहा जाता है कि गोपाल नायक प्रसिद्ध गायक भी इसी दरबार में आ गये थे और अमीर खुसरो से उसकी संगीत प्रतियोगिता भी दिल्ली में हुई। अमीर खुसरो ने कई प्रकार के गीत, ताल तथा वाद्यों की रचना की जैसे- गीतों में गजन, कव्वाली, तराना, उस्ता, उताल। रागों में- जिहाफ, साजगीरी, सरपरवा, यमन, रात की पुरिमा, बरारी, तोड़ी, पूर्वी इत्यादि। ताल-हुमरा, आड़ा चौताल, तुल्हा, पस्तो फरोदस्त, तवारी इत्यादि वाद्यों में तितार, तबला। गोपाल नायक ने भी कुछ रागों का आविष्कार किया जिसमें पीलू, क्वर्तन सारंग और धिरज उल्लेखनीय हैं।

### लोचन कृत राग तरंगिनी =====

15वीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में लोचन कवि ने हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति पर एक प्रसिद्ध ग्रन्थ राग तरंगिनी लिखा जो इस काल की प्रथम पुस्तक थी। लोचन कवि ने अपने ग्रन्थ में जयदेव और विद्यापति का उदाहरण दिया है। यह दोनों शास्त्रकार बारहवीं और चौदहवीं शताब्दी के थे। इन्होंने सभी अन्य रागों को बारह जनक भेदों में विभाजित किया है। कुछ लोगों का ऐसा



विश्वास है कि आधुनिक थाट-राग वर्गीकरण का बीजारोपड़ भी राग तरंगिनी में ही हुआ ।

### सुल्तान हुसैन तरकी

=====

पन्द्रहवीं शताब्दी में 1458 से 1499 ई०। जौनपुर के बादशाह सुल्तान हुसैन तरकी संगीत कला के अत्यन्त प्रेमी थे । उन्होंने क्याल गायकी । कलावंती क्याल का आविष्कार किया एवं अनेक नवीन रागों की रचना की जैसे- जौनपुरी-तोड़ी, सिन्धु-भरवी, रसीली-तोड़ी, 12 प्रकार के श्याम, जौनपुरी सिन्धुरा इत्यादि । इसी समय अर्थात् 1458 से 1533 के बीच उत्तर भारत में भक्ति आन्दोलन के जोर पड़ा । भजन-कीर्तन के छ में संगीत का जगह-जगह उपयोग होने लगा । साथ ही साथ बंगाल में चैतन्य महाप्रभु एवं अन्य भगवान भक्तों द्वारा संगीत का प्रचार हुआ जिससे संगीत को बहुत बल प्राप्त हुआ ।

### रामामात्य कुत त्वर भैरव ज्ञानिधि

=====

सन् 1550 ई० के लगभग कार्नाटक संगीत का एक प्रसिद्ध ग्रन्थ "त्वर भैरव ज्ञानिधि" रामामात्य द्वारा लिखा गया जिसमें 7 कुत त्वर तथा 7 विकृत त्वरों की रचना की गयी जिसमें बहुत से रागों का वर्णन किया गया । इस ग्रन्थ में 3 प्रकार हैं, इनके नाम- उपोद्गात प्रकरण, त्वरप्रकरण, वीणा प्रकरण, भैरव प्रकरण और राग प्रकरण हैं । राग प्रकरण में 20 धाटों के अन्तर्गत 63 अन्य रागों का उल्लेख है । वीणा प्रकरण में वीणा के तन्त्र पर 14 त्वरों को स्थापित किया गया जिसमें 7 कुत तथा 7 विकृत त्वर माने गये हैं ।

### अकबर का तन्म

=====

उत्तम संगीत का स्वर्ण युग कहा जाता है । सोलहवीं शताब्दी 1556 से 1605 ई० में संगीत की विशेष उन्नति हुई, यह बादशाह अकबर का समय था । अकबर संगीत के विशेष प्रेमी थे, उनके दरबार में 36 संगीतज्ञ थे जिनमें प्रसिद्ध संगीतज्ञ तानसेन, बेरू बाधरा, राम दास और लालरस दा के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं ।

### तानसेन और बेरू बाधरा

=====

इससे पहले तानसेन राजा रामचन्द्र के यहाँ रहते थे, इनकी संगीत की प्रशंसा करके अकबर ने इन्हें अपने दरबार में प्रधान गायक के रूप में रखा ।

कहा जाता है कि तानसेन और बैजू बाजरा की संगीत प्रतियोगिता भी एक बार हुई। तानसेन ने कुछ रागों का आधिष्ठातृ भी किया जिन्हें दरबारी कान्हेड़ा, मियाँ की लारंग, मियाँ की झलार इत्यादि नामों से जाना जाता है। तानसेन के संगीत से प्रभावित होकर इनके अनेक शिष्य भी हो गये। बाद में यह शिष्य वर्ग दो भागों में बँट गये, एक रब्बादिये, विनयरो के प्रतिनिधि, रामपुर के वजीर खाँ तथा रब्बादियों के प्रतिनिधि मोहम्मद अली खाँ रामपुर रियासत वाले माने जाते हैं।

#### स्वामी हरिदास =====

अकबर के समय में ही स्वामी हरिदास बुन्देलखण्ड के एक प्रसिद्ध संगीतज्ञ महात्मा हुए। इनका जन्म संवत् 1569 भाद्रपद शुक्ल आठ तन् 1512 ई० में हुआ। तानसेन इनके शिष्य ही थे। स्वामी जी के शिष्यों द्वारा संगीत का प्रचार अनेक नगरों में भी प्रकार हुआ। कहा जाता है कि स्वामी हरिदास जी अपने समय के सर्वश्रेष्ठ संगीतज्ञ थे।

#### ग्वालियर के राजा मान सिंह तोमर =====

अकबर के समय में ही ग्वालियर के राजा मान सिंह तोमर द्वारा ग्वालियर का प्रसिद्ध संगीत घराना चालू हुआ। ध्रुपद गायकी का प्रिय भी राजा मान सिंह जी ही दिया जाता है।

#### तूर, कबीर, तुलसी और मीरा =====

तोलहवीं शताब्दी संगीत और भक्ति काव्य के समन्वय की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण रहा क्योंकि इसी शताब्दी में तूरसागर के रचयिता सर्व गीत काव्य के प्रकाण्ड विद्वान महात्मा तूरदास राम चरित मानस के यशस्वी लेखक गोस्वामी तुलसी दास, हिन्दू मुस्लिम एकता के प्रतीक संत कबीर दास तथा सुप्रसिद्ध कवियित्री और भक्त गायिका मीरा साई द्वारा भक्तिपूर्ण काव्य के प्रचार से संगीत प्राप्ति का साधन बनकर उच्चतम शिखर पर पहुँची। तूर, तुलसी और मीरा आदि भक्त कवियों और कवियित्रियों द्वारा बुन्देलखण्ड में संगीत का प्रचार तथा दक्षिण के संगीतज्ञ पुंडरीक बिष्टान ने 4 ग्रन्थों की रचना की जिनके नाम इस प्रकार हैं- राग माता, राग मैत्री, नर्तन निर्णय तथा तद्राग पन्द्रोदय।

## जहाँगीर राज्य 118वीं शताब्दी।

=====

### तोक्ताय कृत राग विबोध

=====

1605 ई० से 1627 ई० तक जहाँगीर का राज्य रहा । इसी शासन काल में दक्षिण भारत की राजगुटी स्थान निवासी पंडे तोक्ताय ने संगीत का ग्रन्थ राज विबोध लिखा । इस ग्रन्थ में उन्होंने अनेक षोणाओं का वर्णन किया तथा रागों का जन्म जनक पद्धति से वर्गीकरण किया । इन्होंने 22 श्रुतियों पर 7 गुरु स्वर स्थापित करने के उपरान्त 15 विकृत स्वरों का वर्णन किया । इन्होंने अपने 75 जन्म रागों का वर्गीकरण 23 भेदों के अन्तर्गत किया । आज भी अनेक रागों का इस इन प्राचीन रागों के समान ही प्रतीत होता है । इस प्रकार ऐतिहासिक दृष्टि से यह ग्रन्थ उत्तरी संगीतज्ञों के लिए विशेष महत्त्व रखता है ।

### पंडे दाजोदर कृत "संगीत दर्पण"

=====

जहाँगीर के समय में ही हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति पर 1625 ई० में संगीत दर्पण नामक ग्रन्थ का निर्माण पंडे दाजोदर ने किया । इसमें संगीत रत्नाकर के भी बहुत से श्लोक कुछ परिवर्तन के साथ मिलते हैं । रागाध्याय का विस्तृत रूप से वर्णन किया गया । स्वराध्याय में नादोत्पत्ति, श्रुति, स्वर, ग्राम, मूर्छना तथा 32 तानों का वर्णन है । दूर तानों का बनाने का क्रम तथा यह केतु तानों में नष्ट और उद्दिष्ट जो बोलने का क्रम विस्तार से समझाया है । इसी अध्याय में स्वर, साधारण वर्ण, अलंकार आदि का भी संक्षिप्त वर्णन है ।

### चैतन्यजी कृत "श्रुति प्रकाशिका"

=====

1680 ई० के लगभग तारंगदेव गुरु परम्परा के शिष्य पंडे चैतन्यजी ने दक्षिण पद्धति के आधार पर संगीत का एक ग्रन्थ "श्रुति प्रकाशिका" का निर्माण किया । इसमें गणितानुसार तन्त्र के 12 स्वरों से 72 के अर्थात् षाट और ५४ षाट से ५४५ रागों की उत्पत्ति सिद्ध की है । 72 षाटों में से 19 षाट दक्षिण पद्धति में प्रयोग लिये जाते हैं, का विवरण तथा इन षाटों से उत्पन्न 53 रागों का विवरण भी इस पुस्तक में मिलता है ।

औरंगजेब का समय 11628 से 1707 ई० तक]

अहोबिल का "संगीत पारिजात"  
=====

17वीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में उस काल के संगीत विद्वान पं० अहोबिल ने सन् 1650 ई० के लगभग हिन्दुस्तानी संगीत का एक महत्वपूर्ण ग्रन्थ "संगीत पारिजात" लिखा। पं० अहोबिल ने सर्वप्रथम वीणा के तार पर तार की सँझाई पर भिन्न-भिन्न नाम से अपने कुछ तथा विकृत स्वरों की स्थापना की। अहोबिल का कुछ धाट भी लोचन की भाँति आजकल प्रचलित काफी धाट के समान है। इन्होंने कुछ विकृत कुल भिन्नकर 29 स्वर कहाये हैं। इन्होंने अपने रागों का वर्गीकरण धाटों में नहीं किया परन्तु कहीं-कहीं धाटों का नाम दे दिया। इस ग्रन्थ में लगभग 122 रागों का वर्णन मिलता है।

हृदय नारायण देव का हृदय कौतुक और हृदय प्रकाश  
=====

संगीत पारिजात के पश्चात् हृदय नारायण देव ने "हृदय कौतुक" और "हृदय प्रकाश" नामक दो ग्रन्थों की रचना की जिनमें अहोबिल का अनुकरण करते हुये 12 स्वर स्थान वीणा के तार पर समझाये। इन्होंने तरंगिणी के 12 धाटों को लेकर एक नवीन राग "हृदय राग" और जोड़कर एक और धाट बढ़ा दिये। इस नवीन राग में इन्होंने दो नवीन स्वर प्रभृति "मा" तथा प्रभृति "नी" और जोड़ दिया, साथ में रागों का परिचय देने वाले ग्लोक स्वरों का वर्ज्या वर्ज वर्तते हुये रागों के स्वर स्वस्व को भी वर्तते हैं।

भाव भट्ट ग्रन्थ  
=====

संगीत विद्वान पं० भावभट्ट ने संगीत के तीन ग्रन्थ 11674 से 1709 ई० के लगभग लिखे हैं- 11। अनूप धिलार, 12। अनूपकुंज, तथा 13। अनूप संगीत रत्नाकर। भाव भट्ट दक्षिण संगीत पद्धति के लेखक थे। इनका कुछ धाट मुखारी है। क्षीत भेजों धाटों से इन्होंने सब रागों का विभाजन किया। अनूपसंगीत रत्नाकर में पुनः श्रुति, स्वर, ग्रास, मूर्छना, तान, वर्ण और अलंकार आदि के विषय में रत्नाकर से ज्यों का त्यों उद्धृत कर लिया गया। अनूपकुंज में श्रुतियों का वर्णन करके राग अध्याय में राग वर्गीकरण को संगीत दर्पण के अनुसार रखा।

## मुहम्मद शाह रंगीले 18वीं शताब्दी।

### सदा रंग-अदार रंग

18वीं शताब्दी के पूर्वार्ध 1729 ई० से 1740 ई० में मुगल बंड के अंत में मुहम्मद शाह रंगीले हुये। ये संगीत के अत्यन्त प्रेमी थे। बहुत से मंजूरों में इनका नाम प्रायः आजकल भी पाया जाता है। रंगीले के दरबार में दो अत्यन्त प्रसिद्ध गायक सदारंग और अदारंग थे जिन्होंने हजारों छयालों की रचना करके अनेक शिष्य तैयार किये। वास्तव में छयाल की गायकी के प्रचार का ये सदारंग और अदारंग ही हैं। इनकी छयात आज सर्वत्र प्रचार में आ रहे हैं। इसी काल में सारी गेयों ने छप्पा छंजाट करके प्रचलित किया। 18वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में संगीत साधना साधारण रूप में जाती रही। 19वीं शताब्दी की शक्ति क्षीण होने लगी और अँग्रेजों का पंजाबी-धर गाना बर पाने लगा। इस उद्यम-धुन में संगीत बना छोड़-छोड़ राजा-मंत्रियों ने धूम धोकर स्वयं से तथा कुछ छोटी-छोटी रियासतों में बलने लगी।

### श्री निवास पंडित "राग तत्त्व विमोच"

इसी काल में श्रीनिवास पंडित ने "राग तत्त्व विमोच" नामक प्रसिद्ध पुस्तक लिखी। उन्होंने पारंपरागत कार की भांति 12 स्वर स्थान पर 12 स्वर स्थान पर 12 स्वर आधुनिक कागज धात के साथ निश्चित किया। यह एक छोटा सा ग्रन्थ है, जहाँ जीया के स्वर पर स्वरों की स्थापना की गई है। स्तरांतर का प्रमाण प्रत्यक्ष है। गेय, जोड़ी, धाड़ो और सम्पूर्ण गीत गरिमावा देकर सुनने में प्रियता में कुछ कम समझाते हैं। उनका कहना है कि राग के चार भाग होते हैं, जैसे १. उदगा, स्थायी, संवारी और सुतगी कहते हैं। इनकी छयातों के वर्ण में केवल 12 ध्वनियों का ही प्रयोग किया है। राग अन्तर्गत में अनेक विवरण संगीत पारिजात से लिया गया है। मध्य कालीन ग्रन्थकारों में श्रीनिवास पंडित ही अंतिम ग्रन्थकार हैं।

### "संगीत सारसुत" और "राग लघुमय"

इसी काल में 1765 से 1769 ई० में तंजौर के गराठा महाराजा द्वारा एक गेय को द्वारा संगीत "सारासुत" नामक पुस्तक लिखी गयी। संगीत सारासुत में तंजोरी संगीत प्रणाली का प्रथम प्रयोग किया गया है। 1765 को स्वीकार

किया है तथा 21 भेदों द्वारा 110 जन्म रागों का वर्णन किया है। राग लक्षणसू में रागोत्पादक 72 याद मानकर इनके द्वारा अनेकों रागों का विवरण स्वरों सहित दिया है। यह ग्रन्थ भी दक्षिण में प्रचलित संगीत पद्धति का आधार ग्रन्थ माना जाता है।

### संगीत प्रचार का आधुनिक काल

11920ते1929ई०।

इस आधुनिक काल में संगीत के उद्धार और प्रचार का श्रेय भारत की दो विभूतियों को है जिनके नाम हैं, पं० विष्णु नारायण भातखे और पं० विष्णु दिगम्बर पुलुस्कर। दोनों ही महानुभावों ने देश में जगह-जगह पर्यटन करके संगीत कला का उद्धार किया। जगह-जगह अनेक संगीत विद्यालयों की स्थापना की। संगीत सम्मेलनों द्वारा संगीत पर विचार-विनिमय भी हुआ जिसके फलस्वरूप जनसाधारण में संगीत के प्रति रुचि विशेष रूप से उत्पन्न हुई। इस काल में शास्त्रीय साधना के साथ-साथ संगीत में नवीन प्रयोग द्वारा एक विशेषता पैदा करने का श्रेय विश्व कवि रवीन्द्र नाथ ठाकुर को है। उन्होंने प्राचीन राग-रागिनियों के आकर्षक स्वर समूहों को लेकर अन्य कलात्मक प्रयोगों द्वारा रवीन्द्र संगीत के रूप में एक नई चीज संगीत प्रेमियों को दी।

### पं० विष्णु नारायण भातखे और उनके ग्रन्थ

=====

पं० विष्णु नारायण भातखे जी का जन्म बम्बई प्रान्त के बालकेश्वर नामक स्थान पर 10 अगस्त, 1860 ई० को हुआ। इन्होंने 1883 ई० में बी०एस० और 1890 ई० में एस०एस०सी० की परीक्षा पास की। इनकी लगन आरम्भ से ही संगीत की ओर थी। सन् 1904 ई० में आपकी ऐतिहासिक संगीत यात्रा प्रारंभ हुई जिसमें आपने भारत के तेरहों स्थानों का भ्रमण करके संगीत संबंधी साहित्य की खोज की। आपने छे-छे गायकों का संगीत सुना और उसकी स्वर लिपि तैयार करके हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति क्रमिक पुस्तक मालिका के नाम से एक ग्रन्थ माला प्रकाशित कराई, जिसके 6 भाग हैं। शास्त्रीय ऋष्योरीः ज्ञान के लिए आपने हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति के 4 भाग मराठी में भी लिखे। संस्कृत भाषा में ही आपने लक्ष्य गीत और अभिनव राज मंजरी नामक पुस्तकें लिखकर प्राचीन भारत की विशेषताओं तथा उसमें फैली हुई भ्रान्तियों पर प्रकाश डाला। श्री भातखे ने अपना कुछ याद विलावल को मानकर याद पद्धति को स्वीकार



करते हुये 10 पाटों में बहुत से रागों का वर्गीकरण किया ।

1910 ई० में आपने ष्डीदा में एक विशाल संगीत सम्मेलन किया, जिसका उद्घाटन महा राजा ष्डीदा द्वारा हुआ । इसमें संगीत के विद्वानों द्वारा संगीत के अनेक तथ्यों पर गंभीरता पूर्वक विचार हुआ और एक आल इंडिया म्यूजिक स्केडमी की स्थापना का प्रस्ताव भी स्वीकार हुआ । इस संगीत सम्मेलन में भातखंडे जी के संगीत सम्बन्धी जो महत्वपूर्ण भाषण हुये वे अंग्रेजी में "हिस्टोरिकल सर्वे आफ दी म्यूजिक आफ अमर इंडिया" नामक पुस्तक के रूप में प्रकाशित हो चुके हैं ।

बाद में आपके प्रयासों से अनेकई स्थानों पर भी संगीत सम्मेलन हुये तथा संगीत विद्यालयों की स्थापना हुई जिसमें लखनऊ का "मेरिस म्यूजिक कालेज" अब भातखंडे संगीत विद्यापीठ, ग्वालियर का माधव संगीत विद्यालय तथा ष्डीदा का म्यूजिक कालेज विशेष उल्लेखनीय हैं ।

राजा नवान अली वृत "मुबारिकुन्नमात"  
=====

1911 ई० के लगभग लाहौर के रहने वाले एक संगीत विद्वान राजा नवान अली जी भातखंडे जी के सम्पर्क में आये । राजा साहब ने अपने एक प्रसिद्ध गायक नबीर खां को आचार्य भातखंडे जी के साथ संगीत के शास्त्रीय ज्ञान तथा लक्षण गीतों को सीखने के लिये भेजा और उदू में संगीत की एक सुन्दर पुस्तक "मुबारिकुन्नमात" नाम से लिखी ।

पं० विष्णु दिगम्बर पलुष्कर  
=====

पं० विष्णु दिगम्बर पलुष्कर का जन्म 1872 ई० में ब्राह्मणी पूर्विका के दिन कुसुन्दवाड़ जिलागाँव में हुआ । आपको संगीत शिक्षा गायनाचार्य पंडित बालकृष्ण धुवा से प्राप्त हुई । 1896 ई० में आपने संगीत प्रचार के लिये भ्रमण आरम्भ किया । पलुष्कर जी ने अपने सुमधुर आकर्षक संगीत के द्वारा संगीत प्रेमी जनता को आत्म विभोर कर दिया । पंडित जी के व्यक्तित्व के प्रभाव से सभ्य समाज में संगीत की लालसा जाग उठी, जिसके फलस्वरूप संगीत के कई विद्यालय स्थापित हुये जिनमें लाहौर का गान्धर्व महा विद्यालय सर्वप्रथम 5 मई, 1901 ई० को स्थापित हुआ और यही मुख्य केन्द्र बन गया । पंडित जी का कार्य आगे बढ़ाने के लिये उनके शिष्यों के सामूहिक प्रयत्नों से "गान्धर्व महा विद्यालय मंडल" की स्थापना हुई जिसके अन्तर्गत बहुत से केन्द्र विभिन्न नगरों में स्थापित हो चुके हैं ।

1920 ई० से पञ्चुकर जी कुछ विरक्त से रहने लगे । अतः 1922 ई० में "राम नाम-आधार आश्रम" बोला, तब से आपका संगीत भी राम नाम मय हो गया । इस प्रकार संगीत को पवित्र वातावरण में स्थापित करके अंत में संगीत का यह पुजारी (21 अगस्त, 1931 ई० को मिरज में प्रभु धाम को प्रस्थान कर गया । पंडित जी द्वारा संगीत की कई पुस्तकें भी प्रकाशित हुई थीं जिनमें कुछ के नाम इस प्रकार हैं : संगीत बाल बोध, स्वल्पालाप, संगीत तत्त्व दर्शक, संगीत प्रवेश तथा भवनामृत लहरी इत्यादि ।

आपकी स्वर लिपि पद्धति भातखंडे स्वर लिपि पद्धति से भिन्न है । प्रो० डी०वी०पुलुकर जो अपने समय के गायकों में एक अच्छे गायक माने जाते थे, आपही के सुपुत्र थे ।

### स्वातंत्र्य भारत में संगीत

भारत स्वातंत्र्य होकर जब से यहाँ अपनी राष्ट्रीय सरकार स्थापित हुई है, तब से संगीत प्रचार द्रुतगति से देश में बढ़ रहा है । जबल-जगह स्कूल और कालेजों में यह पाठ्यक्रमों में सम्मिलित हो गया है तथा कुछ विश्वविद्यालयों में बी०ए०, एम०ए० को परीक्षाओं में एक विषय के रूप में रख दिया गया गया है । इधर आकाशवाणी तथा दूरदर्शन द्वारा भी संगीत का प्रचार दिनों दिन बढ़ता जा रहा है । संगीत की अनेक शिक्षण संस्थाएँ भी विभिन्न नगरों में सुघारु रूप से संचालित हो रही हैं । देश का शिक्षित वर्ग संगीत की ओर विशेष रूप से आकर्षित होकर अब संगीत के महत्त्व को समझने लगा है । अच्छे घराने के युवक-युवतियाँ तो संगीत की शिक्षा को ग्रहण कर ही रहे हैं, जनसाधारण में भी संगीत के प्रति आशातीत अभिरुचि उत्पन्न हो रही है । इधर संगीत सम्बन्धी पुस्तकें भी अच्छी-अच्छी प्रकाशित होने लगी हैं । संगीत कला के विकास के लिए यह सब शुभ लक्षण हैं । इस प्रकार निकट भविष्य में भी भारतीय संगीत उच्च विस्तर पर आसीन होकर अपनी विशेषताओं से संसार का मार्गदर्शन करेगा ।

=====



### संगीत वाधों का वर्गीकरण

अनाहत और आहत बाद्य के दो भेद हैं । आहत ताद जिसको हम तुन सकते हैं, व्यवहार में ला सकते हैं, अने पाँच ध्वनि स्वरों में जिन्हें संगीतात्मक ध्वनियाँ कहते हैं, प्रस्फुटित होता है<sup>१</sup>— ये संगीतात्मक ध्वनियाँ नखज, वायुज, धर्मज, लोहज तथा शरीरज होती हैं । वीणा आदि वाद्य नखज हैं, बंसी आदि वाद्य वायुज हैं, मृदंग आदि वाद्य धर्मज तथा मंजीरा आदि लोहज हैं तथा कण्ठ ध्वनि शरीरज है । इन पाँच प्रकार की ध्वनियों को उत्पन्न करने वाले वाधों को "पंचमहावाधानि" कहा गया है । इनमें से एक ईश्वर द्वारा निर्मित है जो नैसर्गिक है तथा अन्य चार प्रकार के वाद्य मानव विरचित हैं<sup>२</sup>।

कुछ अन्य ग्रन्थकारों द्वारा ये ध्वनियाँ चार अथवा तीन भी कही गयी हैं लेकिन कोहल के मतानुसार ये पाँच हैं<sup>३</sup>।

महर्षि भरत और दत्तिल ने इनकी संख्या चार मानी है जो तत, आनृद, धन स्वं तुधिर हैं<sup>४</sup> । नारद ने तीन ही ध्वनियाँ स्वीकार की हैं—आनृद तत, स्वं धन<sup>५</sup> । विभिन्न मतों के विश्लेषण से ऐसा प्रतीत होता है कि जिन लोगोंने ने कण्ठ ध्वनि को भी वाद्य ध्वनि के अन्तर्गत ले लिया, उन्होंने कुल संख्या ५ मानी है, जिन्होंने कण्ठ ध्वनि को वाद्य ध्वनि से अलग रखा है, वे वाधों की ध्वनियाँ चार मानते हैं । जो लोग तीन ध्वनियाँ मानते हैं वे चौथी बयों नहीं मानते, यह स्पष्ट नहीं होता । उपनिषदों स्वं पुराणों में कहीं-कहीं अनेक ध्वनियाँ मानी गयी हैं किन्तु उनका उद्देश्य वाधों का वर्गीकरण नहीं हो सकता । प्राचीन युग में विकसित वाधों के प्रकारों को देखते हुये महर्षि भरत का वर्गीकरण तथ्या उचित तथा पर्याप्त प्रतीत होता है । इन चार प्रकार के वाधों के लक्षण को स्पष्ट करते हुये उन्होंने कहा है :

तत्र तन्त्रीकृतं श्यमन्दं तु पौष्करम् ।

धनं तालस्तु विरोधः तुधिरौ वंश उच्यते ।

भोना० २८।२

इस प्रकार तत् अवन्त तुधिर और धन क्रमशः तन्त्री वाय पुष्क वाय, ताल वाय तथा वंशी वाय हैं । महाश्वि भारत के उक्त वचनों से यह संकेत मिलता है कि उस समय समस्त वायों को आतप भी कहते थे । महाश्वि बातमीकि तथा महाकवि कालीदास ने बहु-वाय सूचक के रूप में तुर्य शब्द का भी प्रयोग किया है । महाभारत में भी अनेक वायों के साथ बजने के तंदम तुर्य का उल्लेख हुआ है । पाली साहित्य में तुरिय शब्द बुन्दावन का घोटक माना गया है । विमान्यतु में तुरित पंथागिता के अनुसार प्रांच प्रकार के वायों का उल्लेख प्राप्त होता है जिनमें आतत, वितत, आतत-धन और तुधिर कहा गया है ।

महाश्वि भारत द्वारा निर्धारित वायों का त्रुषिण वर्गीकरण तथा उनके नामों को ही अनेक परवर्ती आचार्यों ने स्वीकार किया है । वायों के वर्गीकरण के दो हजार वर्ष के इतिहास में केवल तीन परिवर्तन विशेष रूप से परिलक्षित होते हैं । इनमें से प्रथम है वितत शब्द का प्रयोग, जो अवन्त के स्थान पर हुआ है तथा दूसरा है तान्त्रिक नाम का नया वर्गीकरण । वितत शब्द का प्रयोग तान्त्रिक तथा उसके बाद के कलाकारों द्वारा विशेष रूप से प्रचारित हुआ है । तान्त्रिक ने तत, वितत, धन और तुधिर नाम से वायों के वर्गीकरण का कई स्थानों पर उल्लेख किया है, जिनमें से कुछ निम्नांकित

नाद नगर ज्ञायो तुरपति बहल छायो उनयात

कोट तान अछर विज्ञाम पायो ।

गीत छन्द तत वितत धन शिखर ऊंचा ताल में

झिवाड़ आनाप तालों ।

हीरा पे घाट नम लगे बरख जेपीर होयर हुंजी कछे

तामें ध्रुव तो नम जियायो ।।

आनन्द भयो आच आयो बिबे कर घर घर मंजुषा घर ।

अनेक गज तुरंग ताजे नौवत नगाड़े बाजे गज तुरंग ताजे तवार ।

तत वितत धन शिखर नाना विधि वाजा तुरपति के द्वार ।

ब्रम्ह वेद पड़े नारद मुनि गाये राजा राम छन्द जाके बार ।

तान्त्रिक उन्हें तुनी ताठ अकबर दखरा सुफन शई तिथि बार ।

तत को पहले कहत है वितत दूसरा जान  
तीजो धन चौथे सिखर तानसेन परमार  
तार लगे सब साज के सो तत हीं सुम मान  
चरम चढ़ायो बाको मुखर वितत तु कहे बखान  
कस ताल के आदि है धन जिय जानहु भीत  
तानसेन संगीत रस बाजत सिखर पुनीत ।।

तानसेन कृत "संगीत तार"

उपर्युक्त उदाहरणों में कहीं भी अवन्द शब्द का प्रयोग नहीं हुआ है, "चरम मढ़ायो बाको भखर वितत तुकहे बखान" के द्वारा स्पष्ट हो जाँगा है कि प्राचीन ग्रन्थकारों ने जिसे अवन्द, आन्द या न्द वाद्य कहा है उसी को तानसेन ने वितत कहा है ।

अवन्द के स्थान पर वितत शब्द कहाँ से और कैसे आया ? खोज करने पर इसका प्रयोग दो स्थानों में देखने में आता है । तानसेन ने यद्यपि अपने शास्त्रीय पृष्ठभूमि संगीत-रत्नाकर का आधार लेकर बनाई है, लेकिन वितत शब्द का प्रयोग रत्नाकर में नहीं हुआ है । तानसेन के पूर्व रचित संगीत चूड़ामणि में अवश्य अवन्द के स्थान पर वितत शब्द का प्रयोग मिलता है जैसे-

तत च वितत चैव धनं तुषिर मेव च  
गानं चैव तु पक्षित पंथशब्दा प्रकीर्तिता  
ततं च तन्त्रितं विधाद्य विततं मुख्यादमसु  
धनं च कांस्थतालादि ।। तु । किरं वायुपूरितसु ।।

संगीति चूड़ामणि, बड़ौदा संस्करण

संगीत चूड़ामणि के वितत शब्द के उपर्युक्त में पाली साहित्य के आचार्यों का प्रभाव परिलक्षित होता है, क्योंकि अभी तक की खोज के अनुसार विमान-वत्यु तुरिय । वृन्दावन । के अन्तर्गत जिन पांच प्रकार के वाद्य-वर्गीकरण का नामोल्लेख किया है, उसमें तत को आतत और अवन्द को वितत कहा गया है । इस प्रकार ऐसा कहा जा सकता है कि वितत शब्द पाली से आया है जो गायकों की भाषा में तुकबन्दी के लिए विशेष प्रयुक्त होने के कारण स्वीकार कर लिया गया है । किसी भी पंक्ति में "तत वितत धन तिषर" शब्द योजना का बैठ जाना अत्यन्त आसान होता है । लेकिन यदि वितत के स्थान पर अवन्द

शब्द डालना हो तो अच्छा खाता बौद्धिक व्यायाम करना पड़ेगा । तब भी संगीत की दृष्टि से जो सुविधा तत-वितत से प्राप्त होती है तत अवन्त में प्राप्त नहीं होती । इस प्रकार मध्य युग से ये दो शब्द धारार्ये ताथ-ताथ चल पड़ीं । संगीत के संस्कृत ग्रन्थों में महर्षि भरत की परम्परा का परिपालन हुआ किन्तु कथाकारों तथा बोल चाल की भाषा में अवन्त के स्थान पर वितत का ही प्रयोग होता रहा । संभवतया बोलचाल की भाषा में यह शब्द तानसेन के काफी पहले से प्रचार में आ गया था क्योंकि तानसेन के पूर्ववर्ती कवि जायसी ने अपने पदमावत में भी वितत शब्द का ही प्रयोग किया है :

तत वितत सिखर धन तारा,

पाँचों सबद होई झकारा ॥ 6॥ -पदमावत, पृष्ठ-687.

इस प्रकार न केवल वितत बल्कि तानसेन द्वारा प्रयुक्त सिखर शब्द भी यहाँ उसी स्थान में मौजूद है । कुछ विद्वानों के मतानुसार "पृथ्वीराज रासो" में भी इन शब्दों का प्रयोग मिलता है । इस प्रकार यह माना जा सकता है कि वितत शब्द मूल पाली से चलकर प्राकृत तथा अपभ्रंश से होता हुआ मध्ययुग की हिन्दी में आया है । उर्दू और हिन्दी अलग-अलग भाषाएँ हो जाने पर हिन्दी ने अपना सम्बन्ध संस्कृत से बढ़ाया है । फलस्वरूप वितत के स्थान पर अवन्त शब्द का प्रचार हुआ । इधर कुछ कला मर्मज्ञों ने सोचा कि तत, वितत, अवन्त, धन और सुधिर ये पाँच शब्द हैं तथा वर्गीकरण केवल चार किये गये हैं । अतस्व तत से वितत शब्द के भेद खाने के कारण उन्होंने एक नई कल्पना कर डाली । तत को उस वाद्य श्रेणी में रखा गया है जो प्रहार से बजाया जाता है तथा वितत को उस श्रेणी में रखा गया है जो रगड़ कर बजाये जाते हैं । शेष के लक्षण प्राचीन ही हैं लेकिन यह अवधारणा का कोई आधार नहीं है ।

प्राचीन काल से अब तक वाद्यों के स्थान में अनेक परिवर्तन हुये हैं तथा होते आ रहे हैं । कई ऐसे वाद्य भी निर्मित हो चुके हैं जिनका उपर्युक्त चार वर्गों के मूल सिद्धान्तों से सामान्यतः नहीं केँटा, फिर भी हम उन सब वाद्यों को कितनी न कितनी लक्षण के आधार पर उन्हीं चार वर्गों में विभाजित कर लेते हैं । इस दिशा में यदि हम भारतीय वाद्यों के ताथ-ताथ विश्व भर के वाद्यों को वर्गीकृत करना चाहें तब तो समस्या और कठिन होती दिखाई पड़ती है । भारतीय संगीत के इतिहास में नये वाद्यों के उपर्युक्त नये वर्गीकरण

के लिए भी थोड़ा बहुत प्रयास दिखाई पड़ते हैं लेकिन उन्हें अधिक महत्ता प्रदान नहीं की गयी, फलस्वरूप यह प्रयास भी विफल रहा ।

भारतीय वाधों का इतिहास देखने से पता चलता है कि "उपंग" जैसा वाध हमारे यहां बहुत पहले से मौजूद है । इसमें चम्झा भी प्रयुक्त होता है और तार भी । यह ताल वाध है । इसी प्रकार प्रायः गज से बजने वाले वाध- सांगी, रावण हत्या, इसराज आदि ऐसे हैं, जो तंत्री वाध हैं, किन्तु इनमें चम्झा भी प्रयुक्त होता है । ये स्वर वाध हैं । उपंग में ध्वनि उत्पादक चम्झे से नहीं अपितु तन्त्री से किया जाता है और वह तन्त्री यहां स्वर की अपेक्षा लय और ताल का व्यक्त करती है । अवन्ध वाध के लक्षणों के अनुसार यह वाध उनसे कुछ भिन्न हो जाता है । प्राचीन युग में ढोल, ढोलक आदि को पटह कहा जाता था, अतः पटहिका से छोटे ढोलकी का भाव लिया जा सकता है । इस छोटी ढोलकी में तार अथवा तांत लगे रहते से इसे तन्त्री पटहिका आज का जुपपुपी, आनन्द लहरी अथवा गोपी जन्त्र का जिसे मध्य काल में उपंग कहा जाता था, यही स्पष्ट दिखाई पड़ता है । अतस्व यह वाध अपने विशेष लक्षण के कारण भिन्न वर्ग की अपेक्षा रखता है । इस तरह का नया वर्ग बनाने का सर्वप्रथम विमानवत्सु में पाई जाती है । उसके बाद "संगीत पाठ" नामक ग्रन्थ में इस प्रकार का वर्गीकरण मिलता है । यह ग्रन्थ हस्त लिखित रूप में राम नगर किले के "सरस्वती भंडार ग्रन्थालय" में संग्रहीत है तथा अनुमानतः सोलहवीं शताब्दी के बाद की रचना है । इसमें तत, आनन्द, ततानध, धन और तुधिर इस प्रकार वाधों के पांच वर्ग माने गये हैं । यहां भी ततानध को आतत-वितत की तरह प्रयोग किया गया है । हमारे देश में मध्य युग के आस-पास एक नवीन वाध जल तरंग का विकास हुआ ।<sup>3</sup> संगीत पारिजात में इसे धन वाध के अन्तर्गत माना गया है । कुछ काल बाद अन्य संगीत-प्रयोगी ध्वनि उत्पन्न करने वाली वस्तुओं को उचित स्वरान्तराली पर स्थिर कर उनका भी जल तरंग की भांति प्रयोग किया जाने लगा । ऐसे सभी वाध जल तरंग के नाम से प्रसिद्ध हैं । कुछ विद्वानों का मत है कि इस प्रकार के वाधों को किसी एक प्रकार के अन्य वर्ग में रखना तथा उस वर्ग का नाम भी वाध तरंग रखना चाहिए ।

### उप वाद्य

वादन क्रिया के आधार पर इस वर्ग के चार उपवर्गों में विभजित किया गया है :-

- 1- उंगलियों से छेड़कर बजाये जाने वाले वाद्य जिसमें स्वरमंडल, तानपूरा आदि आते हैं ।
- 2- कोण, त्रिकोण, मिजराव, से बजाये जाने वाले वाद्य, इसमें सितार, सरोद, रुद्रीणा, विध्वि वीणा, तंजोरी वीणा, गौदुवाद्य आदि आते हैं ।
- 3- गल से रगड़ कर बजाये जाने वाले वाद्य । इस वाद्य में सारंगी, वायलिन, रावण वत्या, इसराज, दिलरबा आदि आते हैं ।
- 4- हड्डी से प्रहार करके बजाये जाने वाले वाद्य । इस वर्ग में संतूर, कानून आदि वाद्य आते हैं ।

### अवन्य वाद्य

वादन क्रिया की दृष्टि से अवन्य वाद्यों को निम्नलिखित पाँच उपवर्गों में बाँटा जा सकता है :-

- 1- दोनों हाथों के पंजों से अथवा उंगलियों से बजाये जाने वाले वाद्य । इस वर्ग में पखावज, मृदंग, कर्नाटक, तबला, दोलक, खोल, नाल, मादल आदि वाद्य आते हैं । इस वर्ग के वाद्य अपनी क्लिष्ट तथा विविधतापूर्ण वादन सामग्री के कारण भारत में सर्वप्रसिद्ध समझे जाते हैं । इस वर्ग में यद्यपि सभी वाद्य अपनी-अपनी विशेषता रखते हैं, किन्तु पखावज, तबला तथा दोलक का विशेष स्थान है ।
- 2- एक हाथ ही उंगलियों द्वारा बजने वाले वाद्य । इस वर्ग में हुडूक, खंजरी, दायरा आदि आते हैं ।
- 3- झुं से बजाये जाने वाले वाद्य । इस वर्ग में नगाड़ा, धौंता, दमामा, दाक आदि आते हैं ।
- 4- एक ओर हाथ से और एक ओर हड्डी से बजाये जाने वाले वाद्य । इस वर्ग में पड़ा, दोल, पटह आदि आते हैं ।
- 5- फुँटी की चोट से बजने वाले वाद्य । इस वर्ग में हमरु, टक्का आदि आते हैं ।

बनावट की दृष्टि से अवन्द वाधों को निम्नलिखित चार उपवर्गों में विभाजित किया जा सकता है :-

1-1 भीतर से खोखले तथा दोनों मुखों पर मड़े हुये वाध । इन वाधों के पाँच स्प देखने को मिलते हैं :-

1- गोपुच्छा- स्क और बड़ा मुख दूसरी ओर छोटा मुख तथा बीच से उठा हुआ। भरतकालीन मूर्दंग का स्क भाग ऐसा ही होता था। आधुनिक मूर्दंग को इसी स्प में लिया जा सकता है ।

2- पुष्पाकृति अपेक्षाकृत दोनों मुख छोटे तथा मध्य भाग उठा हुआ, भरतकालीन मूर्दंग का स्क भाग ऐसा ही था । आधुनिक बोल को इसी स्प में लिया जा सकता है ।

3- हरीतकी- दोनों मुख लगभग समान तथा मध्य भाग भी समान। भरतकालीन मूर्दंग का स्क भाग ऐसा ही होता है । आधुनिक युग में पंजाबी दौलक तथा महाराष्ट्रियन दौलक आदि का यही स्प प्रचलित है ।

4- मध्यभाग और दोनों स्प समान । यह वाध स्क फुट से दो कुट या उससे भी अधिक व्यास के वृत्ताकार होते हैं । इस वर्ग में डमरू, झूक आदि आते हैं ।

1-2 प्रथम वर्ग के पाँच उपभेदों के बाद अब हम दूसरे उपवर्ग पर विचार करेंगे । ये वाध भीतर से खोखले होते हैं किन्तु यह स्कमुखी होते हैं और इनका दूसरा छोर बन्द होता है । इस उपवर्ग के भी अनेक उपभेद देखे जाते हैं जिन्हें मुख्यतः निम्नलिखित तीन उपभेदों में रखा जा सकता है :-

1- अर्द्ध गोपुच्छा इस प्रकार के वाधों के मुख का वृत्त जितना होता है उससे दूसरे छोर का वृत्त अधिक होता है । इस वर्ग में तबला का दाहिना भाग तथा पट आदि रखे जा सकते हैं ।

2- अर्द्ध पुष्पाकृति इस वर्ग के वाधों का मुख बड़ा होता है तथा दूसरा छोर कुछ नुकीला होता हुआ बड़ा होता है । नवकारा, नगड़िया आदि इसी के उपभेद हैं ।



३- अर्द्ध हरी तिकी इस वर्ग के वाधों का मुख बड़ा होता है साथ ही दूसरा छोर जो बन्द होता है वह जुकीला न होकर कुछ गोलाई लिये हुये होता है। तबला का बाया भाग तथा कुछ अन्य वाध भी इस वर्ग में आते हैं।

131 भीतर से खोखले दोनों मुखों पर मुड़े हुये तथा अन्य मुख बन्द वाधों के सम ऊपर बसाये जा चुके हैं। इसका तीसरा सम वह है वैसे जो भीतर से खोखले होते हैं। दो मुख होते हैं लेकिन मद्धा एक ही मुख जाता है दूसरा कुषा रहता है। ऐसे वाधों का प्रचार अफ्रीका तथा पारयात्य देशों में देखा जाता है।

141 लकड़ी की चार से छह अंगुल तबल चौड़ी पट्टी में जो गोल पहलदार अपना अन्य किसी आकृति का छोटा या बड़ा घेरा बताती है, उसी में एक और चम्का मद्धा रहता है। इस उपवर्ग में अनेक वाध हैं जो चंग, डफ, डफला, करछ, गंजीरा, खंजरी, दायरा आदि नामों से प्रसिद्ध हैं।

### तुधिर वाध

वादन क्रिया की दृष्टि से तुधिर वाधों के दो भेद परिलक्षित होते हैं :-

111 मुख से फूँकर बजाये जाने वाले इस वर्ग में बंसी, मुरली, पाविका, पुंगी, गहनाई, नागस्वर आदि आते हैं।

121 अन्य किसी साधन से वायु उत्पन्न करके बजाये जाने वाले वाध। इस वर्ग में हारमोनियम, स्वर पेटी आदि आते हैं।

बनावट की दृष्टि से तुधिर वाधों के अनेक उपवर्ग हो सकते हैं,

किन्तु मुख्य रूप से उन्हें निम्नलिखित उपवर्गों में बाँटा जा सकता है :-

111 सादे बने हुये वाध : इन वाधों में फूँक के स्थान पर एक छेद होता है तथा स्वरों के लिए जो छिद्र होता है, उन्हें बोलने तथा बन्द करने की क्रिया उँगली के पोरों से की जाती है। जैसे बंसी, मुरली, पाविका आदि।

121 पत्तीदार सादा वाध : इन वाधों में फूँक के स्थान पर एक विशेष प्रकार की बनी हुई पत्ती लगाकर फूँकी है किन्तु स्वर के छिद्रों का तीथा सम्बन्ध उँगली के पोरों से होता है, जैसे गहनाई, नागस्वर



आदि में ।

13। पत्तीदार या भीदार वाद्य : इस वर्ग के वाद्यों में फूँक के स्थान पर विशेष प्रकार की पत्ती लगी होती है तथा त्वरों के छिट्टों को खोलने तथा बन्द करने के लिये याभियाँ लगी होती हैं, जैसे- क्यास्त्रियोनेट, तेल्लोफोन आदि में ।

14। फूँकने वाला मुख : सामान्य किन्तु दूसरी ओर का मुख फूलदार अर्थात् बाहर की ओर फैला हुआ ऐसा कि गहनाई, नागस्वर आदि में होता है ।

15। फुमावदार बने हुये : इस वर्ग में अधिकांश पीतल के बने हुये फूँक के वाद्य आते हैं जिनका अधिकांश उपयोग छेड़ों में होता है । यह सभी विदेशी वाद्य हैं जिन्हें भारतीय छेड़ पाटियों ने अपना लिया है । दम्येड आदि इसी वर्ग के वाद्य हैं ।

16। रीड लगे हुये वाद्य : इस वर्ग में वे सभी वाद्य आते हैं जिनमें एक एक त्वर के लिये पीतल तथा अन्य किसी धातु के अलग-अलग रीड बनाकर क्रमानुसार लगा दिया जाता है । इसमें हारमोनियम हारमोनिका, त्वरपेट्टी आदि आते हैं ।

### धन वाद्य

वादन क्रिया की दृष्टि से धन वाद्यों के मुख्यतः तीन उपवर्ग माने गये हैं :-

11। एक से ही दो हिस्सों को परस्पर टकराकर बजाये जाने वाले वाद्य । इस उपवर्ग में झाँझ, मंजीरा, कंठताल, कज्रिका आदि आते हैं ।

12। डण्डी अथवा तबड़ी की या किसी अन्यमुलायम वस्तु से बनी हथौड़ी से प्रहार कर खजने वाले वाद्य । इस उपवर्ग में घंटा, जयघंटा, विजय घंटा जांगू, मेखन, चड़ी झाँझ आदि आते हैं ।

13। हाथ दिखाकर बजाये जाने वाले वाद्य । इस उप वर्ग में वे सभी वाद्य आते हैं जिनमें किसी पोले पत्रदार के भीतर कंकड़ आदि भरा रहता है जैसे- झुनझुना, रम्भा आदि ।

14। बनावट की दृष्टि से धन वाद्यों के अनेक भेद हैं जिनकी गणना कर अनेक उपवर्ग बनाना अभी तक किसी के लिये संभव नहीं हो सका है ।

वास्तव में मध्यमाल से ही विश्व के अनेक देशों में, विशेषकर पाश्चात्य देशों में इतने नये वाधों का नये नये स्पर्शों में आविष्कार हुआ है कि उनका वर्गीकरण विश्व के संगीतवेत्ताओं के लिए एक कठिन समस्या बन गयी है। भारत में वाधों को चार वर्गों में बांटा गया है। इसी प्रकार चीन में वाधों के आठ वर्ग माने गये हैं जो वाधों के निर्माण में प्रयुक्त वस्तुओं के आधार पर हैं। चीनी विद्वानों के मत में ध्वनि उत्पन्न करने की सामग्री चमड़ा, पत्थर, धातु, मिट्टी, लकड़ी बांस, रेशम, तुम्बी, लौकी या कद्दू हैं, अतएव इन्हीं ध्वनि उत्पादक सामग्रियों के आधार पर वाधों के आठ वर्ग मान लिये गये हैं।

पाश्चात्य देशों में मुख्यतः तीन वर्ग ही प्रचार में हैं जिनमें,

तंत्री वाध

हवा वाध

प्रहार वाध

कहते हैं। अतएव वाधों के अवन्त वाध तथा धनवाद्य दोनों प्रकार के वाध माने जाते हैं। पाश्चात्य देशों में वर्गीकरण के बारे में सर्वप्रथम श्री विक्टर वाल्स जो ब्रुक्स के संगीत वाधों के संग्रहालय के जन्मदाता तथा संरक्षक थे, उनके मतानुसार जब वाधों की संख्या रफ्तार से बढ़ती जा रही थी और जिनमें बहुत थोड़े थोड़े भेद के कारण वर्गीकरण करना उचित नहीं है, अतः मोटे तौर पर सभी संगीत के वाधों को तीन वर्गों में विभाजित किया गया है।

1914 में डा० हरिच, एम० वान हार्न वोस्टल तथा श्री कर्ट सैक के परस्पर सहयोग से एक नया वर्गीकरण हुआ जिसका मुख्य आधार था ध्वनि उत्पादक सामग्री। यह वर्गीकरण हार्न वोस्टल सैक के नाम से प्रसिद्ध हुआ। श्री कर्ट सैक ने अपने ग्रन्थ "टी हिस्ट्री आफ म्यूजिकल इन्स्ट्रुमेंट" में लिखा है कि हार्न वोस्टल सैक के वर्गीकरण को भी वाधों के वर्गीकरण का अंतिम स्वर नहीं कहा जा सकता है, क्योंकि वाध मनुष्यों द्वारा निर्मित होता है तथा जिसकी कल्पना करने का कोई तीगा नहीं है। अतएव वाधों के प्रकारों को भी बाँट पाना मुश्किल है।

## अवनय वाधों के प्रकार

दक्षिण एवं उत्तर भारत के प्रमुख अवनय वाध, प्राचीन एवं अर्वाचीन

### अवनय वाध

जो वाध अन्दर से पीले तथा चमड़े से मढ़े होते हैं तथा हाथ या किसी प्रकार की चीज से प्रहार करने से आवाज, स्वर अथवा बोल उत्पन्न करते हैं उसे अवनय वाध कहते हैं। इस प्रकार के वाधों को अवनय और वितत वाध भी कहा जाता है। महर्षि भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में अवनयों के अन्तर्गत मुख्य रूप से पुष्कर वाधों का वर्णन किया है। भरत के अनुसार अवनय वाधों की संख्या 100 है।

मानसोल्लास में मृदंग, पटह, हुड़क, हुड़क्का, मर्दल, टक्का, सेल्लुका, कुडुवा, डमरू, करटा, डक्कली, घटम, भरी, दुन्दुभी, निसाण, तम्बकी, घडस तथा त्रिवली को अवनय वाधों के अन्तर्गत माना गया है।

संगीत रत्नाकर में मर्दल, करटा, टवसा, घट, पटह, घटसा, टक्का, कुडुक्का, कुडुका, रंज, डमरू, डक्का, मळिक्का, डक्कुली, सेल्लुका, झल्लरी, माण, त्रिवली, दुन्दुभी, भरी, निसाण, तुम्बकी नामक वाधों की गणना अवनय वाधों में माना है। "संगीत पारिजात" में अवनय वाधों में मृदंग, दुन्दुभि, भरी, रंज, डमरू, पटह, चक्रवाध और हुड़क्का को मुख्य माना गया है।

इस प्रकार संगीत ग्रन्थों में विभिन्न प्रकार के नामों से अनेक प्रकार के अवनय वाधों का उल्लेख किया गया है। अहोबल ने लिखा है कि समय के अनुसार अनेक वाध हैं। उनमें से कुछ मुख्य रूप से हैं:- मृदंग, पटह, मर्दल, हुड़क, हुड़क्का, टक्का, डमरू, डक्कली, घटम, भरी, दुन्दुभी, तम्बकी, घडस और त्रिवली। इनमें से कुछ वाधों में दोनों तरफ चमड़ा मढ़ा होता है और कुछ वाधों में केवल एक ही तरफ चमड़ा मढ़ा होता है। प्राचीन तथा मध्य कालीन अवनय वाधों के रूप तथा उनकी वादन विधि जो विभिन्न संगीत ग्रन्थों में मिलती है, वह प्रायः इस प्रकार है:-

### आवज अथवा हुड़क

डा. वासुदेव शरण अग्रवाल ने आयुज के सम्बन्ध में कहा है- आयुज शब्द आतोष से बना है। अमरकोष में वाध, वादित्तत, आतोष को पर्याय माना है। §अमरकोष 1-6-4-5§ नाट्य शास्त्र में भी अतोष शब्द से सब वाधों का ग्रहण किया है। §33/1-20, संगीत रत्नाकर में लिखा है कि वाधों के

स्थानीय नाम जानने वाले कुछ लोग आवाज ॥ जो आज का ही रूप है ॥ को हुडुक्का का पर्याय मानते हैं ।

आइने-अकबरी को देखने से प्रतीत होता है कि उस समय भी आवाज हुडुक्का का ही पर्याय माना जाता था । अपट छाप में हुडुक का कहीं उल्लेख नहीं है, लगता है उस समय हुडुक की अपेक्षा आवाज का ही अधिक प्रचार रहा होगा । जिस प्रकार आजकल मृदंग के लिए पखावज का प्रयोग होता है ।

संगीत दामोदर में अलाम्बुज का वर्णन किया है और लिखा है:

“अलाबज वाघं मलेक्षावाघं  
वाममुखं त्रयोदश अंगुलिम्  
दक्षिणमुखम् द्वादशंगुलम्”

“आइने अकबरी” में आवाज का वर्णन करते हुए कहा गया है कि आवाज देखने से लगता है मानों दो नगाड़े पीछे से जोड़ दिये गये हैं । इसप्रकार हम कह सकते हैं कि दो नगाड़े को जोड़कर उनका मुख चमड़े से ढक कर तथा रस्सी से कस देने से जो रूप होगा वही रूप हुडुक्का से बनता है ।

संगीत रत्नाकर में लिखा है कि हुडुक्का की लम्बाई स्क हाथ तथा गोलाई अठारह अंगुल होती है । उसके खोल की मोटाई स्क अंगुल तथा मुख का व्यास सात अंगुल होता है । उसमें स्क ही रस्सी होती है और मुख का मंडल दस अंगुल का होता है उसमें दोनों उठे हुये मुखों की मोटाई सवा अंगुल का होता है । यह मोटाई उस चमड़े की होती है, जो खोल के मुख को ढँकता है ।

“संगीत पारिजात ॥2-116-119॥ के अनुसार यह दो मुखी वाघ सोलह अंगुल लम्बा तथा बीच में पतला होता है । इसके मुख का व्यास 8-8 अंगुल होता है जो चमड़े की डोरियों से कसे रहते हैं । इनमें भेद होते हैं तथा दो कुंड़े लगे रहते हैं, स्क अलग डोरी लगी होती है जिसको पकड़कर यह वाघ बजाया जाता है ।

भरत नाट्यशास्त्र में इस वाघ का नाम पणवदिया गया है तथा इसे अवनघ वाघ में प्रमुख स्थान प्राप्त था । हुडुक्का और पणव का महत्व सारंगदेव से पूर्व भी बहुत था । सारंगदेव के समय तक तथा उसके पश्चात् मृदंग तथा ढोलक ॥पटह॥ कस महत्व बहुत अधिक बढ़ने लगा तथा हुडुक्का का प्रयोग कम हो गया।

1. यहाँ मुख का अभिप्राय गजरा, कड़ा अथवा घेरा से है । इसी गजरे में पुड़ी की खोल को लपेटा जाता है तथा इसी गजरे में छेद करके सुतली डालकर खींचने से पुड़ी के चमड़े में कसाव आ जाता है ।

इसी काल में इसका आवज नाम भी प्रचलित हो गया जैसा कि "संगीतोप-  
निषद्सरोदार" से पता चलता है । आवज का थोड़ा प्रचलन उस समय तक  
था जब तक कि तबला का विकास नहीं हुआ । तबले का विकास होते ही  
आवज तथा पटह दोनों महत्वपूर्ण वाद्य लोक संगीत के वाद्य बनकर रह गये ।  
उत्तर भारत में केवल कटार जाति के लोग ही हूक्का का प्रयोग करते देखे  
जाते हैं ।

### उपंग

मध्यकाल से ही उपंग नामक वाद्य का काफी प्रचार होने का  
प्रमाण मिलते हैं<sup>1</sup> । कृष्णभक्त कवियों ने तो स्थान स्थान पर इसका उल्लेख  
किया है, पर प्रयत्न करने के उपरान्त अभी तक संगीत के किसी संस्कृत ग्रन्थ  
में इसका कोई उल्लेख नहीं प्राप्त हुआ । आज भी समस्त भारत में उपंग का  
प्रयोग तरह-तरह से देखा जाता है ।

इसका स्वरूप छोटी दोलक के काठ को बीच से काटकर दो टुकड़े  
में करके फिर उसके खुले हुये दोनों मुखों में से बड़े वाले मुख को खंजरी की तरह  
चमड़े से मढ़ दिया जाता है तथा इस चमड़े के बीच में तार अथवा तारित प्रवेश  
होने योग्य एक छेद होता है, उसके भीतर तारित अथवा तार को डालकर  
बाहर निकाल दिया जाता है। बाहर निकले हुये तार में एक बटन फंसा  
दिया जाता है जिससे तार को खींचने पर ही वह उससे अलग नहीं होता  
है । बटन और मढ़ी हुई खाल के मध्य एक चांदी के लूपे के आकार की मोटी  
खाल और लगा दिया जाता है ताकि तार खींचने से बटन पर जोर पड़ने से  
मढ़ा हुआ चमड़ा कट नहीं पाता है । इस प्रकार का खोखले काठ का एक  
और टांचा तैयार करके उसे भी खाल में मढ़ दिया जाता है । यह टांचा  
इतना छोटा होता है कि हाथ की मुठ्ठी में वह आसानी से और मजबूती  
से पकड़ा जा सके । अब तार का दूसरा छोर उस छोटे से टांचे के खाल में  
इसी प्रकार फंसाया जाता है जैसे कि पहले वाले हाथ में फंसाया गया है ।  
वाद्य को बजाते समय बड़े टांचे को बाईं कोंख में दबाया जाता है और छोटे  
टांचे को दाईं हाथ की मुठ्ठी से पकड़ा जाता है । दाहिने हाथ में सरोद  
का जवा अथवा मिजराव पहनें कर तार पर प्रहार किया जाता है । इस वाद्य

#### 1. चंग उपंग नागपुर तुरा

महु बरि बाज वांति भल पूरा । - जायसी पदमावत, 527-5.

गन गन गन बाजे उपंग-कृष्णदास, मुरली मुरज गयाम उपंग-तुरदास ।

इस वाद्यमें दादरा और कहरवा के विभिन्न बोल निकाले जाते हैं । इन बोलों को निकालते समय मुट्ठी से पकड़े हुये दाँप को खींचा तथा ढीला किया जाता है । इस प्रकार स्वर ऊँचा तथा नीचा होता है । इस वाद्य में करीब हुडक का जैसा आवाज निकलता है लेकिन स्वर की ऊँचाई-निचाई हुडक से अधिक उपरंग में होती है । इस आधुनिक युग में उदयशंकर जैसे नृत्याचार्य ने उपरंग का प्रयोग करते रहे । कुछ फिल्मों में भी इस वाद्य का प्रयोग पाया जाता है।

इस प्रकार उपरंग वाद्य नृत्यादि में किसी भाव विशेष के लिए प्रयुक्त किया जाता है । उपरंग को बनाने का सिद्धान्त हो सकता ही है लेकिन स्थान विशेष के कारण सामग्री में अन्तर होता है फिर भी मुख्य दाँप की रखना, बाल से मढ़ना, तार या तारों को लगाना आदि बातें सभी जगह एक सी होती हैं । उपरंग को बंगाल में खंमम या आनन्दलहरी कहा जाता है । राजस्थान में इस वाद्य को उपरंग कहते हैं ।

डा० अरुण कुमार सेन ने इसे "नस-तरंग" माना है । नस-तरंग उपरंग से भिन्न वाद्य है । नस तरंग से गुनगुनाहट से स्वर निकलते हैं लेकिन उपरंग में तार को छेड़ने से झन्नाटे का स्वर निकलता है । कृष्णदास ने एक पद में लिखा है :- " गन गगन गगन बाजे अंग"

म्यूजिक आफ हिन्दुस्तान में 119 पृष्ठ पर श्रुति उपरंग नामक एक वाद्य का उल्लेख किया गया है । इसको देखने से प्रतीत होता है कि या तो यह उपरंग है या उसी जाति का कोई अन्य वाद्य है ।

### करटा

संगीत शास्त्रों के अध्ययन से यह प्रतीत होता है कि यह मध्यकालीन ताल वाद्य है । इसका उल्लेख संगीत रत्नाकर, संगीत मकरन्द, संगीत समयसार आदि ग्रन्थों से उपलब्ध हुआ है । कई विद्वानों के मतानुसार करटा दोल का ही एक प्रकार है । यह विजय तार की लकड़ी से बनाया जाता है जो चौबीस या इक्कीस अंगुल चौड़ा होता है । इसकी परिधि 80 अंगुल होती है, दोनों मुखों पर चद्राव की रीति से 3-3 तारों के तार बाँधे जाते हैं तथा दोनों मुखों पर काँठ या लोहे के बड़े लगाकर उन्हें कोमल चमड़े से लपेट दिया जाता है । उन बड़ों में 14-14 छेद करके फिर करटा का दोनों मुख दोल की भाँति मढ़ दिये जाते हैं । उन चौदह छेदों में बीच-बीच के छेदों को छोड़कर उते कतने के

लिए चम्ड़े की बद्दी लगाई जाती है । उसके खाली छिद्रों में फिट पतले चम्ड़े की बद्दी पहले की ही भाँति लगाई जाती है जिससे बद्दियाँ चढ़ाव-उतार युक्त हो जाती हैं । इसके दोनों कड़ों के पास से एक तीन अंगुल चौड़ी चम्ड़े की पट्टी बांधी जाती है । इस ताल वाद्य को बैत की डण्डी से बजाया जाता है ।

### करच्छ

चक्रवाद्य अथवा करच्छ का उल्लेख संगीतसार में प्राप्त होता है । यह वाद्य दस अंगुल मोटा, चार अंगुल लम्बा, एक गोल चक्राकार आकार जिसका बीच आरू-पार से पोला होता है । एक अंगुल का दल होता है । एक मुख को चम्ड़े से मढ़ा जाता है । बजाते समय चम्ड़े को पानी से भिगोकर बाँझये हाथ से उसका किनारा दबाकर दाहिने हाथ से बजाया जाता है । इस वाद्य में "डबक" इसका पाठाक्षर होता है । संगीतसार भाग-2, पृष्ठ संख्या-74 में इस वाद्य के बारे में लिखा गया है । इसवाद्य को "दायरा" अथवा बंजरी कहा गया है ।

### कुडुक्का

कुडुक्का का उल्लेख "संगीत सुधा" "वाद्य प्रकाश" आदि ग्रन्थों में मिलता है । संगीत रत्नाकर में इस वाद्य के सम्बन्ध में बहुत संक्षिप्त परिचय प्राप्त होता है । यह हूडुक्का का ही एक रूप है । इससे अधिक इस वाद्यके सम्बन्ध में किसी प्रकार का उल्लेख नहीं प्राप्त होता है ।

### कुडुवा

इस वाद्य का उल्लेख "मानवोल्लास" "संगीत रत्नाकर" "संगीतसुधा" "संगीतसार" आदि में पाया जाता है । इन ग्रन्थों के अनुसार इस वाद्य का स्वरूप और वादन विधि इस प्रकार है-

विजयसार का काठ इक्कीस अंगुल लम्बा हो जिसमें सात-सात अंगुल चौड़े दो मुख हों, यह काठ ऊँचा-नीचा नहीं होता । लकड़ी इसकी बराबर होती है । इसके दोनों मुख पर बेल दो कड़े होते हैं जो चम्ड़े से मढ़े होते हैं । दोनों कड़ों में सात-सात छेद होते हैं जिनमें बद्दी डालकर उन्हें कसकर बाँधा जाता है । इन दोनों मुखों से डके से बजाया जाता है ।



## खंजरी

यह वाद्य डफ़, दायरा तथा करछू के आकार का होता है किन्तु नाप में उससे छोटा होता है। खंजरी में तीन या चार जोड़ी छोटी झाड़ें उसकी लकड़ी के धरे को काटकर लगाई जाती है। ये झाड़ें उसकी लकड़ी के धरे को काटकर लगाई जाती है। यह झाड़ें खंजरी बजाते समय स्वर्य हिलती हैं तथा खंजरी के आवाज के साथ मिलकर बहुत सुन्दर ध्वनि प्रस्फुटित होती है। इसका धरा लकड़ी का बनाया जाता है। जिसमें स्क और पतली खाल मढ़ी रहती है। यह खाल इतनी खिंची रहती है कि इसको बजाते समय गीले कपड़े से पोछते रहना पड़ता है। इसमें कहरवा, दादरा के बौने बड़े अच्छे दंग से बजते हैं। दाहिने हाथों से दोलक के तमान बोल निकाले जाते हैं। बायें हाथ से उसे पकड़ते हैं। पकड़ते समय भी मध्यमा और अनामिका उंगली के पोरों से उसके किनारे की खाल को कभी कभी दबाते हैं जिससे उसकी आवाज में गुम्फ उत्पन्न होती है। इस सामान्य खंजरी से कुछ आकार में बड़ी खंजरी भी होती है। इसका धरा पीतल की चादर का बनाया जाता है, झाड़ें इसमें भी लगी रहती है। इस प्रकार की खंजरी का नृत्य के साथ भी प्रयोग किया जाता है।

दक्षिण भारत में अहोक्ल के बताये हुये चक्रवाय के तमान स्क वाद्य और होता है जिसका नाम मंजीरा है जो आज भी प्रयोग में लाया जाता है। उत्तर भारत में खंजरी, चंग आदि वाद्य का प्रयोग भजनों, खयालों तथा लोक-गीतों के साथ प्रयुक्त होता है।

## धड

इसको लोक प्रचलित शब्दावली में डिमडिमा भी कहते हैं। इसमें दो तबले होते हैं जिनमें पैदे में स्क-स्क छेद होता है। दाहिने हाथ के तबले को महीन चम्ड़े की झिल्ली से मढ़ा जाता है। बायें तबले को मोटे चम्ड़े से कुछ दीला मढ़ा जाता है। चम्ड़े किनारे से डोरे बांध कर उसको नीचे पैदी के छेद से निकालकर बायें हाथ के उंगली से बांधा तबला बजाते समय अंगूठे से डोरी को खींचने पर उसमें से "गोंकार" की ध्वनि निकलती है। इसका प्रचलित नाम गृटक है। यह दाहिने हाथ की मध्य उंगली और अंगूठे की रगड़ से इस भाग में "गोंकार" शब्द निकलता है। इसको दड्डक कहा जाता है। धड वाद्य का



उल्लेख संगीत रत्नाकर, संगीत झार, माबसोल्लात अदि ग्रन्थों में प्राप्त होता है किन्तु इसका विशेष महत्व कभी नहीं रहा और इसीलिए अब इसका प्रयोग बिल्कुल समाप्त हो गया है ।

### चंग

उत्तर प्रदेश में लोक गीत के स्तर का ब्याल गाने वालों का यह प्रसिद्ध वाद्य गोलाकार पतले चमड़े से मढ़ा हुआ होता है । इसका व्यास 18 इंच से 22 अंगुल का होता है । घेरा चार अंगुल चौड़ी लकड़ी से बनाया जाता है जिसमें एक ओर खाल मढ़ी होती है । खंजरी से इसका घेरा दुगुने से तिगुना बड़ा होता है । नूतनः इसमें मढ़ी हुई खाल चाहे जितनी भी कसी हो कुछ समय के बाद ढीली पड़ने लगती है । वर्षा के मौसम में अधिक ढीला होता है । इसीलिए आजकल इसका घेरा पीतल का बनने लगा है जिसमें खाल को कसने के लिए चाभियां लगी रहती हैं । इस प्रकार इसमें चमड़ा को कसने के लिए ढंग पाश्चात्य साह्र इम की तरह होता है । इस प्रकार वादक अपनी इच्छानुसार कस सकता है और ढीला कर सकता है ।

पं० जहोबल ने चार अंगुल घेरा तथा दस अंगुल व्यास का एक वाद्य का चित्र किया है जिसको करछू बताया है । यह वाद्य आधुनिक खंजरी तथा चंग वाद्य के मध्य का माना जाता है । चंग को डफली भी कहते हैं । जैसा कि कहावत है- "अपनी-अपनी डफली, अपना-अपना राग" इससे यह प्रतीत होता है कि इसका प्रयोग गायक लोग इसे बजाकर गाने के लिए करते थे ।

डफली और चंग के बजाने की विधि तथा बोलों में कई प्रकार के भेद पाये जाते हैं । कुछ लोग दाहिने हाथ की तर्जनी में काँसे का एक छल्ला पहन कर घेरे पर मात्रा अताने के लिए प्रहार करते हैं, कुछ लोग हाथ में बाँस की खपची लेकर प्रहार करते हैं । कुछ लोग डफली कंधे में लटकाकर उस पर बाँस की डण्डी से प्रहार करके वादन किया करते हैं ।

### अन्नरी

महर्षि भरत ने अपने युग में प्रचलित अवन्त वाद्यों की संख्या 100 बताई है जिन्हें अंग प्रत्यंग के रूप में वर्गीकृत किया गया है । इन अवन्त वाद्यों के विभाजन का आधार स्वर था । जिन अवन्त वाद्यों में स्वर मिलाने की कोई व्यवस्था नहीं थी, उन्हें महर्षि भरत ने प्रत्यंग वाद्य माना है । प्रत्यंग

वाधों में झल्लरी, पटह, भरी, अंझा, दुन्दुभि, डेंडिभ आदि को माना गया है। इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि झल्लरी ही ऐसा वाध है जिसे स्वर में नहीं मिलाया जाता था। झल्लरी का जो वर्णन संगीत रत्नाकर में पाया जाता है उसके अनुसार यह वाध आधुनिक चंग या खंजरी की तरह है।

संगीत रत्नाकर के काल में झल्लरी के साथ-साथ उसका एक छोटा रूप भी प्रचलित था जिसे "माण" कहा गया है। इसी माण तथा झल्लरी को संगीत पारिजात में कुवाध या करच्छ के नाम से सम्बोधित किया है। आधुनिक युग में इसे खंजरी के नाम से सम्बोधित किया जाता है। दायरा तथा चंग भी इसी तरह के वाध हैं। संगीत रत्नाकर का कहना है कि यह चम्ड़े से मढ़ा अवन्द वाध है। बाये हाथ के अंगूठे में लटकाकर दाहिने हाथ के शङ्खु द्वारा इसको बजाया जाता है। काफी ग्रन्थों में धन वाध के रूप में ही माना है।

पं० अहोबल के मतानुसार यह अठारह अंगुल व्यास की अठारह पल भारी मध्य से दो अंगुल गहरी, छोरी से युक्त होती है तथा टीले हाथ से बजाई जाती है। यहाँ इसके चम्ड़े से मढ़े जाने का संकेत नहीं है। अतः यह अवन्द वाध न होकर धन वाध का रूप ले लेती है। ब्रज में झल्लरी बारह अंगुल से सोलह अंगुल व्यास की काँसे की चादर से बनी हुई प्रायः एक सूत मोटी होती है। यह शालरि लकड़ी की डण्डी से बजाई जाती है। इसे षड्रियाल भी कहते हैं। संगीत रत्नाकर आदि में इसे "जय घंटा" कहा गया है। अतस्व जिस प्रकार "भरी" अवन्द तथा तुधिर रूप में दो भिन्न-भिन्न वाध हैं, उसी प्रकार "झल्लर" अवन्द तथा धन वाध के रूप में है।

### दक्का

दक्का का वर्णन संगीत रत्नाकर, संगीत मकरन्द, संगीत सार, मानसोल्लास आदि में प्राप्त है। सभी ग्रन्थों के वर्णन में यद्यपि संक्षिप्त अन्तर पाया जाता है, परन्तु मूलरूप में यह वाध एक सा ही है। उक्त सभी ग्रन्थों के आधार पर उसका रूप इस प्रकार माना जाता है- जिस प्रकार व्यस की रचना होती है उसी प्रकार दक्का की भी रचना की जाती है। लेकिन दक्का के दोनों मुख १३-१३ अंगुल चौड़े रखे जाते हैं। इनको बाँईं कान में बजाकर दाहिने

हाथ से डण्डी द्वारा बजाया जाता है । कुछ लोग इसे पीता कहते हैं । इस वाद्य का पाटाक्षर डे डे है ।

### डमरू या डोह

श्रीकृष्ण की बंसी, सरस्वती की वीणा तथा शंकर के डमरू को हिन्दू धर्म ग्रन्थों में आध्यात्मिक महत्त्व प्रदान किया गया है । कहते हैं कि तांडव नृत्य के समय शिवजी डमरू बजाते हैं । नन्दिकेश्वर कारिका के अनुसार भगवान् शंकर के डमरू से व्याकरण के चौदह सूत्र उत्पन्न हुये हैं :

नृत्यावसाने नठराजराजो ननाद ह्वको नवपञ्चरस ।

उदधुर्कामः सनकादितिदाने त दिमै शिवसूत्रजालसु ॥

-नन्दकिशोर कारिका, प्रथम श्लोक, चौखंबा प्रकाशन, वारा.

यह महेश्वर सूत्र समस्त षड्. वंश तथा इनमें प्रदर्शित स्वस्-वर्ण, संगीत-स्वरों के आधार हैं । स्वर वर्णों का सांगीतिक रूप भी है । अ, इ, उ को क्रमशः षड्ज, रिषभ, गन्धार भी कहा गया है<sup>2</sup> ।

संगीततार में डमरू का लक्षण इस प्रकार कहा है । एक वितस्ति लम्बा काठ लेके आठ-आठ अंगुल चौड़े दो मुख और बीच में पतला करिए । इनको दोनों मुखों पर चम्हा मढ़िये । चम्हे को तानने वाले डोहों को बीच में बांध दीजिये । फिर बीच में पकड़कर डोरन को दाबकर दाहिने हाथ से डंका से बजाइये । दोनों मुखों में, तों डमरू जानिये । इनमें "ड" पाटाक्षर है । कोई आचार्यों के मत से क, र, ख, ट- ये चार वर्ण कहे हैं<sup>3</sup> । उपर्युक्त वर्णन "संगीत रत्नाकर के आधार पर किया गया है जो निम्नलिखित श्लोक से स्पष्ट होता है :

वितस्तिमात्रदैर्घ्यः स्यादष्टांगुलमवयः

भो भस्य मंडलीयुक्ते मुख षडे च चर्मणो ॥

त्रिवली वल्धाम्मध्यो निष्कः सूत्रदोरकैः ।

मध्ये च गाढतानीता वन्धन्यो वादनाय च ।

भ्रमती प्रान्तसंग्नतमून्मदनगोलकैः ।

अतो डमरू को मध्ये पृत्वा हस्तद्वयेन च ।

डक्ष्णो वादनीयः प्रोक्तो निःशं तूरिणा ।

अन्यैः कवरटा वर्णा प्रोक्ता डमरूडक्षिणाः ॥

संगीत रत्नाकर, वाद्यध्यायः.

- 1.
- 2.
- 3.

सुरदास ने अपने पदों में शिव के लक्ष्म में बाल कृष्ण का वर्णन करते हुये तथा शंकर के आगमन की सूचना देते हुये डमरु का निम्न लक्ष्म में वर्णन किया है :

114. "सखी री नन्दनवन देख ।

पूर धूसरि जटा जूटित हरि किये हर वैष्ण ।"

"कुन युनाकर हंसत मोहन नाचा डोरु बलाय ।"

121. "आयो है अवधूत जोगी रुन्धैया दिखानावे है हो गाय "

हाथ त्रिशूल दूजे कर डमरु सिंगी नाद बजावे ।"

जिस प्रकार संगीत रत्नाकर स्व संगीत सार में विवेचित है, डमरु करीब दो मुट्ठी लम्बा तथा बीच में रुदम पतला होता है । इसके मुख का चोयात लगभग एक मुट्ठी होता है जो पतले चम्ड़े से ढँका रहता है। इसे रस्ती के मध्य में जहाँ बाघ पतला होता है, रस्ती के ऊपर एक बड़े के समान रस्ती कसी रहती है और उसके दोनों ओर लटकते रहते हैं । इन्हीं दोनों सिरों पर एक-एक पुण्ड्री बनी होती है । इसे तीसरे हाथ से मध्य स्थान पर पकड़कर हाथ घुमाया जाता है जिससे पुण्ड्रियाँ मुखों पर प्रहार कर शब्द उत्पन्न करती है ।

वर्तमान समय में जोगी लोग डमरु के दोनों ओर की पुण्ड्रियों को बाये हाथ से पकड़कर दाहिने हाथ से दोनों के एक टेंडे टुकड़े से बजाते हैं । आजकल शिव मंदिरों में बड़े आकार का प्रयोग आरती के समय दोनों हाथों से मध्य स्थान को पकड़कर किया जाता है । इस बड़े आकार के डमरु का लक्ष्म प्रायः वर्तमान हलुक जैसा ही है, वादन क्रिया में अन्तर के कारण इसे डमरु ही कहते हैं । दक्षिण भारत में इसे डमरु को हलुका कहते हैं । उत्तर भारत में डमरु का विशेष प्रयोग भालू, बन्दर आदि का नाच दिखाने में प्रयोग करते हैं ।

### डिमडिमी

डिमडिमी को बघ्यों के खेलने वाला डमरु कहना चाहिए । डिमडिमी डमरु से छोटे आकार में होती है । इसका दायाँ मिट्टी का होता है जिसके दोनों मुखों पर शिल्ली मढ़ी होती है । शिल्ली को किसी डोरे से न कसकर सरेस से झिपका देते हैं । डमरु की भाँति इसमें भी बीच में डोरा लपेट कर उसके दोनों ओरों पर छोटी कड़ी गाँठें शिल्ली से टकरा कर आवाज पैदा करती है।

कभी-कभी इसमें चम्ड़े के झिल्ली के स्थान पर बांस का कागज भी धिंकाते हैं तथा उसे विभिन्न रंगों से रंग देते हैं ।

डफ़

डफ़ का प्रयोग भिन्न-भिन्न स्थानों पर भिन्न भिन्न स्वरों में होता है लेकिन राजस्थान और ब्रज में डफ़ डोली की प्रतीक माना जाता है । डफ़ की ध्वनि तुनगाई पड़ते ही फाग की याद आने लगती है । इन स्थानों में डफ़ बजाते हुये रात रात भर फाग गाये जाते हैं । जहाँ कहीं भी डोली के वाधों का प्रकरण आया है वहाँ डफ़ का वर्णन अवश्य रहता है । यह एक हाथ से दो हाथ तक के व्यास का होता है । पतली लकड़ी के धरे पर जो लगभग 6 अंगुल का होता है, पतले चम्ड़े का मढ़ा होता है । रंग की तरह बजाया जाता है। ब्रज में नगाड़ों को भी जो चौपाइयों के साथ बजाते हुये डोली पर निकला जाता है, डफ़ कहते हैं । इसे दो-तीन व्यक्ति लकड़ियों से पीटते हैं । इससे डमडम का शब्द निकलता है । दक्षिण में इसे मड़ा नगाड़ा कहते हैं । वास्तव में डफ़ - ढफ़, ढफला, रंग आदि एक ही जाति के वाध हैं जो अपने सामान्य स्वर तथा वादन विधि के अन्तर से देश के सभी भागों में प्रचलित हैं । कहरवा तथा दादरा ताल के विभिन्न स्वरों में यह सभी वाध अपना आकर्षण पैदा करते हैं । नृत्य के साथे प्रायः इसका प्रयोग दो बांस की उपधियों से किया जाता है।

डक्का

डक्का अथवा डंका हुडुक्का जाति का एक वाध है। इसका उत्पत्ति संगीत रत्नाकर, संगीत पारिजात तथा संगीत सार में किया गया है ।

एक वालिस्त का लम्बा पोला लकड़ी का दाँया जिसका मध्य भाग पतला हो, जिसके दोनों मुखों का वृत्त आठ अंगुल का हो तथा पिण्ड आधा अंगुल मोटा हो, इसके दोनों मुखों पर धार-चार तारों की कीलें रखी जाती हैं जिनमें दो ऊर्ध्वमुखी तथा दो अर्धमुखी होंगी । इन कीलों में दो-दोताँलें बाँधी जाती हैं । इनके दोनों पक्ष हुडुक्का की भाँति चम्ड़े से मढ़े जाते हैं जिसे बारह अंगुल की शलाका लेकर दाहिने हाथ से बनाया जाता है । बायें हाथमें हाथी दाँत का टुकड़ा जो जवा की भाँति हो लेकर तारों को बजाया जाता है। इसमें हुडुक्का के ही पटाधर होते हैं । संगीत पारिजात में डक्का के तत्त अवन्द जाति

1-

2- संगीत रत्नाकर, वाध अध्याय, ॥ १११३ ॥

का दो मुख वाला वाद्य बताया है जो एक हाथ लम्बा होता है । मुख का व्यास बारह अंगुल तथा अन्य स्थानों पर आठ अंगुल होता है । इसका मुख एक चम्ड़े से मढ़ा होता है । इस चम्ड़े के मध्य से तारों की एक तंत्री को एक छिरे पर गाँठ देकर निकाल ली जाती है । यह तंत्री बाँये हाथ से नीचे पारण किया जाता है तथा उसी हाथ से उसकी तंत्री को खींच कर दाहिने हाथ से बजाया जाता है ।

### डक्कली

डक्कली अथवा डक्कली के नाम का उल्लेख बहुत कम ग्रन्थों में हुआ है जिससे यह लक्षित होता है कि इस वाद्यका कभी विशेष प्रचार नहीं था । इसका जो वर्णन संगीत रत्नाकर तथा संगीत तार में उपलब्ध है, उसके अनुसार इसका स्वर इसप्रकार होता है ।

बेल की सींग, हाथी के दाँत अथवा काँते का नौ अंगुल का खोखला टाया तैयार करके जिसके दोनों मुख 4-5 अंगुल घुत्त के बनाये जाते हैं । इन मुखों को चम्ड़े से मढ़कर इनमें ताँबे अथवा लोहे का कड़ा पहनाया जाता है । इन कड़ों में 5 छेदकर उनमें बड़दी अथवा डोरी पहनाये जाते हैं जो बहुत कसी और न बहुत ढीली हो, बीच में कमरबन्द की भाँति डोरा बाँधे जाते हैं, बीच के डोरे पर अनामिका रखकर मध्यमा तथा तर्जनी नीचे मुख के कड़े पर रखे अंगूठा उमर की ओर रखें । इस प्रकार उसे पकड़कर चम्ड़े में लगे छल्ले को खींचकर दाहिनी हाथ से वादन करें । इसके पाटाक्षर 'र, द, त, त' होते हैं ।

### द्वय

यह विषयतार काठ से बनता है । इसकी लम्बाई एक हाथ तथा परिधि 39 अंगुल की होती है । इसके दोनों मुख 12-12 अंगुल के होते हैं । दोनों मुखों को कड़ चम्ड़े से लपेटा जाता है तथा उसमें 7-7 छेदकर चम्ड़े से मढ़ दिया जाता है, उन छेदों में मोटा डोरा लगाया जाता है । बाँया मुख बाँये हाथ से और दाहिने मुख को बाँस की खप्पी से बजाया जाता है । इसमें दम-दम पाटाक्षर होते हैं ।

1. संगीत रत्नाकर, वायाध्याय, श्लोक सं० 1126-1131 तथा संगीत तार-भाग-2.

## तम्बूकी

तम्बूकी नितान का ही एक भेद है जो नितान से प्रमाण और ध्वनि से बहुत कम है। इसके अन्य लक्षण नितान जैसे ही हैं। तम्बूकी का उल्लेख कुछ ग्रन्थों में उपलब्ध होता है और सभी स्थानों पर नितान का ही एक छोटा स्र माना जाता है।

## त्रिवली

त्रिवली का वर्णन मानसोल्लास, संगीत रत्नाकर, संगीत सुधा संगीत तार, वाद्य प्रकाश आदि में पाया जाता है। मानसोल्लास, संगीत रत्नाकर तथा संगीत तार में इसके स्र का लगभग एक ता ही वर्णन किया गया है।

एक हाथ की लम्बाई वाले काठ को जो बीच में थोड़ा पतला हो तथा भीतर से खोखला हो, जिसके दोनों मुख तास-तास अंगुल के हों, उसे त्रिवली कहते हैं। दोनों मुख चम्पड़े से मँटै रहते हैं। इसके लिए उन दो दोनों मुखों में लोहे के ढंड़े पहनाये जाते हैं तथा उनमें 7-7 छेद किये जाते हैं। इन छेदों में तुतली तथा चम्पड़े की बँटदी झालकर उसे कसते हैं। इन कसे हुये डोरों के बीच में दबाकर दूसरे डोरों से उसको बाँध देते हैं। उसी में एक पट्टी बाँधकर उसे कंधों से लटकाकर दोनों हाथों से वादन किया करते हैं। "त दो' दो' दे" आदि बोल निकलते हैं।

## ददर या ददुर

महर्षि भरत ने ददुर को अवन्त वाधों में अंग वाद्य मानकर इसे पर्याप्त महत्त्व प्रदान किया है, पर इस अवन्त वाद्य का महत्त्व उनके बाद के आचार्यों ने स्वीकार नहीं किया है। भरत के अनुसार यह छँट के आकार का होता है। इसका मुख 9 अंगुल का होता था जिसके ऊपर चम्पड़े की पुड़ी का विस्तार 12 अंगुल का होता है। यह चम्पड़े की पुड़ी तुतलियों से पड़वकेबमान ही कभी रहती थी। इस वाद्य में बोलों को निकालने के लिए दोनों हाथों का प्रयोग किया जाता था। दाहिने हाथ का प्रयोग युक्त, अयुक्त तथा बन्द ध्वनियों के वादन के लिए होता था। बाँये हाथ का प्रयोग दाहिने हाथ के सहायक के स्र में होता था। संगीत



रत्नाकर में षट का वर्णन भरत के समान विस्तृत नहीं है तथा उसकी वादन क्रिया भी मर्दल के समान ही मानी गयी है ।

### षट । षट ।

जिसका पेट बड़ा हो, कंठ लम्बा हो और मुख संकुचित हो उसे षट कहा गया है । षट के दोनों स्वरों का प्रचार एक ही है । यमके ते मड़े जाने वाले षट का चिकित्स त्रिमुखी तथा पंचमुखी के रूप में भी हुआ जिसमें षट के स्कन्ध के स्थान पर तीन मुख अथवा पाँच मुख बताये गये थे जिसके बीच का एक मुख षट तथा शेष सभी उससे कुछ छोटे आकार में होते थे । इस प्रकार का एक पंचमुखी षट आज भी मद्रास म्यूजियम तथा पूना के केलकर संग्रहालय में विराजमान है । दूसरे प्रकार का षट जो यमके ते मड़ा नहीं होता है आजकल अधिक प्रयुक्त होता दिखाई पड़ता है । यमड़ा रहित षट का वादन क्रिया दो प्रकार से होता है । षट को अपनी गोद में सीधा रखकर अर्थात् उसका मुख ऊपर हो, रक्ता रखकर बाएँ हाथ की हथेली से उसका मुख बंद करते तथा खोखले हैं जिससे षट के भीतर का अर्थात् वायु पर दबाव डालता है और उसमें से गंभीर ध्वनि उत्पन्न होती है । यह ध्वनि तबले के हुग्गी, ढोलक के वाम मुख की तरफ होता है । दाहिनी हाथ की उँगलियों में से अथवा धातु के छेती कठोर वस्तु को उँगलियों से पकड़कर षट पद प्रहार करते हैं जिससे ताल वाद्यों के दाहिने मुख से ध्वनि निकलती है । दक्षिण संगीत की गोष्ठियों में कभी-कभी ताल वाद्य गोष्ठियों का भी आयोजन होता है जिससे ताल कचेररी कहते हैं जिसमें मृदंग, मंजीरा तथा षट्सु तीनों के वादक क्रमशः एक दूसरे के साथ वादन करते हैं तथा कठिन उच्चर द्रुतगति के बोलों का समन्वय दिखाते हैं । दक्षिण शास्त्रीय कंठ संगीत के साथ ही प्रायः षट का प्रयोग होता दिखाई पड़ता है । इस प्रकार भरत कालीन दर्दुर वादन की परम्परा अपने सामान्य परिवर्तन के साथ आज भी देश में प्रचलित है ।

### दुन्दुभि

जिस प्रकार वैदिक साहित्य में वीणा का काफी वर्णन मिलता है उसी प्रकार अथर्ववेद वाद्यों में दुन्दुभि का उल्लेख भी मिलता है । ऋग्वेद, अथर्ववेद तथा अन्य प्राचीन उपनिषदों में दुन्दुभि का वर्णन आया है । कुछ

और ग्रन्थों में भूमि दुन्दुभि का भी वर्णन आया है । भूमि दुन्दुभि गहटा खोदकर उसको चम्ड़े से मढ़कर बनाई जाती है और ऋतु के समय बजाई जाती है । कुछ विद्वानों के अनुसार दुन्दुभि में एक ही नग होता था और वह बड़ा होता था । प्राचीन दुन्दुभि और भूमि दुन्दुभि एक ही नग का बड़ा नगाड़ा जैसा होता था, परन्तु जब से उसका सम्बन्ध गहनाई आदि के साथ हुआ तब से उसमें भी भीषण तथा जोरदार ध्वनि उत्पादन के अतिरिक्त मृदंग जैसे पाटाघर निकालने की भी आवश्यकता हुई । इसीलिए उस बड़े आकार के साथ एक छोटे आकार की झील का भी समावेश हो गया । इसके कारण दुन्दुभि में मृदंग आदि के पाटाघर आतानी से निकलने लगे । वास्तव में दुन्दुभि, नगाड़ा, नक्कारा, धौंता, नितान, तम्बकी, दमामा आदि एक ही जाति के वाद्य हैं । इसको बजाते समय आग के आँच या सूरज की सी में तपाकर बजाया जाता है । हिन्दी शब्द सागर में दुन्दुभि का अर्थ नगाड़ा और धौंता के समान लिया है। किस प्रकार तबले में दो नग होते हैं एक बाँया और दूसरा दाँया और दोनों को मिलाकर तबला कहा जाता है, उसी प्रकार दुन्दुभि में भी दो नग होते हैं एक बड़ा नगाड़ा जिसका शब्द गंभीर होता है तथा एक छोटा नगाड़ा जिसका शब्द छोटा तथा ऊँचा होता है। इस प्रकार यह दो स्वर वाला दो नग का वाद्य दुन्दुभि कहलाता है ।

### नितान<sup>1</sup>

संगीत रत्नाकर के अनुसार नितान काते, ताबे अध्या लोहे का बना हुआ वाद्य है जो क्रमशः उत्तम, मध्यम अथवा अधम माना जाता है<sup>2</sup>। इसके पेट में कांता भरा होता है तथा मुख भँस के चम्ड़े से मढ़ा होता है<sup>3</sup>। इसका मुख बड़ा तथा पेट छोटा होता है । बीच में दोनों का आधा होता है । वह चम्ड़े द्वारा प्रियमें कड़े पड़े होते हैं, से कसा जाता है । इन कड़ों को जोर से कसकर उसे बजाते हैं । इसका दृढ़ शब्द भीखों को दहलाने वाला तथा वीरों को रोमांचित करने वाला होता है ।

संगीत सार में नितान को दुन्दुभि जाति का वाद्य माना है । इसी नितान से मिलता जुलता वाद्य दमामा था, जिसका मध्य युग में नक्कार

1. "हृत्वा बाजे लागे बाजन दुन्दुभि धौंता गौंजे" परमानन्द दास।

2. चित्र-170 आ.

3. देखें चित्र सख्या-150.

खाने में प्रयोग होता था । मध्य कालीन कृष्ण भक्त कवियों ने होली के अवसर पर अन्य वाधों के साथ नितान का भी उल्लेख किया है<sup>1</sup>। नितान का प्रयोग मुख्य रूप से युद्धस्थल पर ही होता था ।<sup>2</sup>

### पण्व

मूर्दंग के समान पण्व भी भारत का अति प्राचीन अवनय वाद्य है । कुछ ऐसे तथ्यप्राप्त होते हैं जिनके आधार पर पण्व तथा पटह वैदिक कालीन वाद्य समझे जा सकते हैं । महर्षि भरत ने मूर्दंग के बाद अवनय वाधों में पण्व को ही सबसे अधिक महत्व प्रदान किया है । प्राचीन सांस्कृतिक साहित्य में पण्व का उल्लेख काफी मात्रा में हुआ दिखाई पड़ता है जैसे- बालमीकि रामायण के कुछ स्थान पर :

पण्वेन तटानिन्धातुप्ता मदकृतप्रभा- सुन्दर काण्ड, 11-43

ततो भेरी मृदंगानां पण्वानां च धनोपमः ।

शंखेभित्त्नीन्मिध्रः तम्बभूव धनोपमः ॥ युद्धकाण्ड, 44-12

इसी प्रकार महाभारत में भी निम्नत्व श्लोक मिलता है :-

भेरी पण्वशंखानां मृदमानां व नित्यनः - अरण्य पर्व-132/19

भेरी मूर्दंग पण्वैः शंखेषु च नित्यनैः- उद्योग पर्व, 78/16

महर्षि भरत ने मूर्दंग के साथ-साथ पण्व तथा दर्दुर को भी स्वाति मुनि के द्वारा विश्वकर्मा की सहायता से बनाया हुआ माना है :

ध्यात्वा सृष्टिं मृदंगानां पुष्करानसृजत ततः ।

पण्वं दर्दुरं चैव संहितो विश्वकर्मा ॥ ३० ना० 34-9

सोलह अंगुल तम्बा मध्य भाग भीतर की ओर दबा प्रसका विस्तार आठ अंगुल तथा जिसके दोनों मुख पांच अंगुल के हों और भीतर का खोखला भाग चार अंगुल के व्यास का होता है ।

पण्व के दोनों मुख कोमल चमड़े से मढ़े जाते थे जिन्हें तुतली से कस दिया जाता था । तुतलियों का यह कसाव कुछ ढीला रखा जाता था जिसे वादन के समय बाएँ हाथ से मध्य भाग को दबाकर तथा ढीला कर आवश्यकतानुसार ऊँची नीची ध्वनि निकाली जाती थी । बाएँ हाथ से पण्व की तुतलियों को बजते हुये तथा ढीला करते हुये दाहिनी हाथ की कनिष्ठा

1. काश्यपस्तायुजो लौहो घौत्तमो मध्यमोपमः । स्कम्बत्रो महान्वक्त्रे स्वल्पो-  
धौर्ध्व्याकृतिः ॥ ॥ 52 ॥ । सं. र. वाधाध्यायः ।
2. बाजत निताने सिधराज ज नरस के । भण्डा
3. अभिनव गुप्ताचार्य भोना०शास्त्र. पृ०-५७.

तथा अनामिका के द्वारा विभिन्न करणों का वादन किया जाता है । अन्य बोलों को निकालने के लिए अन्य उंगलियों का भी प्रयोग होता था । कते हुये पञ्च में मुख्य रूप से " ख ख न न " आदि बोल निकलते थे तथा तुतलियों का कताव कम कर देने पर " ल धा " आदि बोल निकलते थे ।

समस्त वादन क्रिया को देखने से पता चलता है कि पञ्च की तुतलियों को दीला करना तथा कतने की ओर विशेष ध्यान दिया जाता था तथा वादन क्रिया में कनिष्ठा और अनामिका का अधिक प्रयोग होता था ।

पटह

हिन्दी शब्द सागर में पटह का अर्थ नगाड़ा और दुन्दुभि दिया है, परन्तु पटह न तो नगाड़ा है और न ही दुन्दुभि । संगीत पारिजात के म्कानुसार पटह का अर्थ ढोलक है। उसमें स्पष्ट लिखा है कि पटह "ढोल इति भाषाया" और फिर स्पष्ट उपाख्या की है कि पटह भरी जाति का वाद्य है जो डेढ़ हाथ लम्बा होता है। किसी-किसी के मत से यह स्थूल चम्पे से मढ़ा होता है । कुछ लोग इसे पतले चम्पे से मढ़ते हैं । यह लकड़ी अथवा हाथ किसी से भी बजाया जा सकता है। संगीत सार के अनुसार मध्यकालीन ढोलक को ही प्राचीन युग में पटह कहा जाता था । ऐतिहासिक तथ्यों के आधार पर पटह भारत के प्राचीनतम अद्वय वाद्यों में प्रतीत होता है । पटह का जैसा वर्णन धर्म ग्रन्थों तथा संगीत ग्रन्थों में उपलब्ध होता है, उससे यह कहा जा सकता है कि प्राचीन काल से ही मृदंग के बाद सर्वाधिक प्रचार पटह का ही रहा है । किसी किसी ग्रन्थकार ने मृदंग और मर्दन आदि में भी पटह का अधिक वर्णन किया है । इसका एक ही कारण हो सकता है कि पटह शास्त्रीय तथा लोक संगीत दोनों के लिए उपयुक्त माना गया है, जब कि मृदंग, मर्दन आदि का प्रयोग शास्त्रीय संगीत के लिए प्रयुक्त कहा जाता है। वाल्मीकि रामायण में पटह सम्बन्धी उल्लेख निम्नलिखित श्लोक से प्राप्त होता है:

पटहं चारुस्वर्गी न्यस्य श्रो शुभस्तनी । 39 ।

। सुन्दर-काण्ड, सर्ग - 10, गीता प्रेस सं. ।

बालमीकि रामायण के परचात् प्रायः सभी पौराणिक ग्रन्थों में जिसमें महा-भारत भी है तथा संस्कृत नाटकों आदि में पटह का नाम उल्लेख प्राप्त होता है । संगीत के प्राप्त ग्रन्थों में "मानतोलास", "नान्यदेय" का "भरतभाष्य",

संगीत रत्नाकर, संगीतोपनिषत्सरोदार आदि ग्रन्थों में पटह का विस्तृत विवरण उपलब्ध होता है जिसके अनुसार पटह का स्वस्म तथा वादन विधि इस प्रकार है । पटह दो प्रकार के होते हैं :

111 देशी पटह

121 मार्गी पटह

### देशी पटह का स्म

इसकी लम्बाई डेढ़ हाथ की होती है तथा इसका दक्षिण और वाम मुख क्रमशः सात तथा साढ़े छः अंगुल व्यास के होते हैं। शेष बायीं मार्गी पटह की ही भांति होती है । पटह के लिए धर की लकड़ी सर्वप्रियष्ठ मानी जाती है । देशी पटह के आकार में सामान्य अन्तर भी हो सकता है ।

### मार्गी पटह का स्म

इसकी लम्बाई डेढ़ हाथ से द्वाई हाथ की होती है तथा बीच में का भाग कुछ उठा हुआ होता है । इसके दाहिने मुख का व्यास साढ़े ग्यारह अंगुल तथा वाम मुख साढ़े दस अंगुल का होता है । काठ, भीतर से खोखला होता है तथा उसके दोनों मुख गोल होते हैं । दाहिने तथा बायें मुख पर लोहे अथवा काठ की हंसुली पहनाकर उन्हें चमड़े से लपेट दिया जाता है । दाहिने मुख पर पतला चमड़ा तथा वाम मुख पर मोटा चमड़ा मढ़ा जाता है । इन हंसुलियों में सात-सात छेद कर रेशम की डोरों पिरो दी जाती है जिसमें सोना, पीतल अथवा लोहे के छल्ले डाल दिये जाते हैं जिन्हें आवश्यकतानुसार खींच कर स्वर में भिंलाया जाता है ।

### पटह के धोल

पटह में निम्नलिखित 16 वर्ण प्रयुक्त होते हैं :-

क, ख, ग, घ, ट, ठ, ड, ढ, न, त, थ, द, ध, न, र और ह । इन्हीं अक्षरों के संयोग से अनेक बोलों की रचना की जाती है । उदाहरण के लिए किण, खण, जिण, घण, ठण, तण, दण, हण आदि । इसी प्रकार अन्य अक्षरों के संयोग से भी भिन्न-भिन्न बोलों की रचना की जाती है । पटह को लगभग एक हाथ की मूढ़ी हुई डण्डो से भी बजाया जाता है । सामान्यरूप से प्र

पद्मासन पर बैठकर दोनों जंघों पर पटह रखकर बजाया जाता है ।

मानतोल्नास, संगीत रत्नाकर, संगीत तार आदि ग्रन्थों में पटह के लिरजिन वर्णों का तथा उनके वादन क्रिया का जो वर्णन किया गया है वह पटह के साथ-साथ मृदंग, मारदा, हुडका आदि से भी संबंधित है । प्राचीन काल में अवनय वाद्य में बजने वाले बोलों को पाट कहा जाता था । अतः जहाँ-जहाँ पाठ अथवा पाटाघर का प्रयोग हो वहाँ उस वाद्य के बोल समझना चाहिए ।

भेरी

हिन्दी शब्द सागर में वर्णित भेरी, दुन्दुभि नहीं है । इसी प्रकार हिन्दी शब्द सागर में भेरी का अर्थ डोलक, नगाड़ा तथा टक्का बताया गया है, परन्तु भेरी न नगाड़ा है और न डोल न टक्का । भेरी मृदंग जाति की दो हाथ लम्बी धातु से बनी हुई दो मुखों वाली वाद्य होती है जिसका एक मुख एक हाथ लम्बे व्यास का मढ़ा होता है । यह मुख चम्ड़े से मढ़े और डोरियों से कसे हुये होते हैं जिनमें काँसे के कड़े पड़े होते हैं । संगीत रत्नाकर में लिखा है कि यह ताबे की बालिस्त लम्बी होती है । उसे दाहिनी ओर लकड़ी से तथा बाईं ओर हाथ से बजाया जाता है । संगीत तार में भेरी का लक्षण संगीत रत्नाकर के अनुसार ही है उसके बजाने की विधि से इसके तथा इसकी जाति के अन्य वाद्यों में अन्तर आ जाता है । यतिमान में अवनय वाद्यों की सूची में भेरी और रण भेरी नाम के दो पृथक् वाद्यों का वर्णन आया है किन्तु अहोबिल में लिखा है कि यह वाद्य मित्रों को आनन्द देने वाला तथा शत्रुओं का हृदय विदीर्ण करने वाला वाद्य है ।

उत्तर प्रदेश के कुछ भागों में विवाहोत्सव के समय एक लम्बी तुरही जिसका आकार ध्वनि बिस्तारक यंत्र की भाँति होता है, जो लगभग पाँच हाथ लम्बी तथा मुख से फूँकने पर एक ही स्वर देने वाली होती है, भेरी कहलाती है । इसको बजाने वाला जाति का कोल होता था, जो "भोठिया" कहलाता था । विवाह के प्रत्येक अवसर पर पहले भेरी नाद होता था, तत्पश्चात् कार्य प्रारम्भ होता था, अतिथि खट माना जा सकता

1. भेरी मृदंग डफ झालरि बाजत कर करताल । गौविन्द स्वामी ।

2. संगीत तार, भाग-2 पृष्ठ 77-78 ।



है कि भेरी का आनन्द तथा सुधिर रूप प्राचीन काल से ही प्रचलित रहा है । भेरी का नामोल्लेख अति प्राचीन काल से प्राप्त होता है जिसका संक्षिप्त वर्णन तेरहवें खण्ड में दिया गया है ।

### मण्डिडक्का

मण्डिडक्का का उल्लेख संगीत रत्नाकर तथा संगीत सार में उपलब्ध होता है । वर्णन से यह डक्का अथवा डंका के समान मालूम होता है । इसके काठ की लम्बाई 16 अंगुल की होती है तथा इसके दोनों मुख 8-8 अंगुल के होते हैं । काठ का पोला दाँचा डक्का की ही भाँति बीच में पतला होता है । ताँबे की कील तथा ताँस डक्का की ही भाँति लगाई जाती है । इसके दोनों मुख चम्ड़े से मढ़े होते हैं । इसकी तांत में दो-दो छल्ले पिरोये जाते हैं जिन्हें बाँये हाथ से पकड़कर तथा बाँये मुख का चम्ड़ा दबाकर दाहिनी हाथ से अथवा डण्डी से वादन किया जाता है । इसका वादन यथांगान तथा देवीपूजा के समय किया जाता है ।

### मंदिलरा

कुछ लोगों की धारणा है कि संगीत रत्नाकर में वर्णित मारदल से ही मारदल और मंदिलरा शब्द बने हैं । कृष्णदास ने एक पदमे कहा है:

“ गिड़ गिड़तां धितां धितां मंदिलरा बाजे ”

इन बोलों को देखकर किसी को यह स्वीकार करने में आपत्ति न होगी कि मंदिलरा मृदंग या मारदल का ही कोई दूसरा रूप है, परन्तु श्री चुन्नी बाल “शेष” ने इसे ब्रज के एक लोक वाद्य के रूप में माना है । उनका कहना है कि यह मृदंग नहीं अपितु जन्मोत्सव के समय बजाया जाने वाला एक विशेष वाद्य है । मिट्टी के एक घड़े को लेकर उस पर उल्टी घाली रखकर बाँस की खपड़ियों से घाली को बजाते हैं जिससे बड़ी सुन्दर ध्वनि निकलती है । यह वाद्य मंदिलरा कहलाता है तथा इसे ब्रज का ही एक लोक वाद्य कह सकते हैं ।

### मुख रंग

संगीत ग्रन्थ में मुख रंग को रंगू कहा गया है । चूंकि इसकी ध्वनि कुछ रंग के समान ही होती है तथा इसका प्रयोग भी ताल वादन के निमित्त

1. संगीत रत्नाकर वाद्यध्याय;
2. आउड बर मुंड रंग नैन सल्लान, री रंग मीणी ग्वालनि- तूर.



निमित्त होता है, इसीलिए इसे यंगू नाम से भी सम्बोधित किया जाता है, किन्तु यंग से इसकी अलग पहचान रखने के कारण तथा पुंकि इसका वादन मुख के योग से होता है, अतः इसे मुख यंग कहा जाने लगा । संगीत पारिजात के अनुसार यंगका आकार "त्रिशूलवत्" होती है<sup>1</sup> जिसके पाँच भागों की लम्बाई 4 अंगुल तथा मध्य भाग की पाँच अंगुल होती है । बाहर की ओर लम्बाई अधिक होती है । वादक मोम लगाकर इसके स्वर को ऊँचा तथा नीचा करते हैं तथा बाँझ के भाग को दाँतों से दबाकर बजाते हैं<sup>2</sup> ।

मुख यंग बाँझ अथवा लौह आदि धातुओं से बनाया जाता है । इसका आकार त्रिशूल का काँटा जैसा होता है । दो पुष्ट शक्तिओं के मध्य बिच्छू के डंक के समान ऊपर को पूँछ उठाये हुये एक पाता होता है । दोनों पुष्ट शक्तिओं को ऊपर और नीचे के दाँतों में दबाकर स्वात को वेग से भीतर तथा बाहर निकालते हुये पाता की उठी हुई पूँछ पर दाहिने हाथ की तर्जनी से तम्बूरे के तार के समान छेड़ते हैं, तबउसमें ध्वनि उत्पन्न होती है । यह एक ताल वाद्य है, इसमें मृदंग तथा तबले के बोल ठीके बजते हैं, किन्तु प्रायः इसमें कहरवा तथा दादरा ताल के ही स्वर बजाये जाते हैं । मध्यकालीन कृष्ण भक्त कवियों ने मुख यंग का उल्लेख कई स्थानों पर किया है जिसे देखने से ऐसा मालूम होता है कि यद्यपि यह वाद्य संगीत के ग्रन्थों में बहुचर्चित नहीं है, फिर भी जनसाधारण में इसका प्रचार बहुत हुआ था ।

मृदंग, मुरज तथा मार्दल

सुधाकलश में भगवान् शंकर को मृदंग तथा मुरज का आविष्कारक बताया गया है । प्राचीन ग्रन्थों में मृदंग, पण्य तथा ददुर को पुष्कर वाद्य कहा गया है । इन पुष्कर वाद्यों की जिनमें मृदंग प्रमुख है उत्पत्ति बताते हुये महर्षि भरत ने कहा है :

वर्षा ऋतु में अनध्याय के दिन पानी लेने के लिए स्वाति मुनि पुष्कर के किनारे गये, आकाश मेघाच्छादित था तथा वर्षा हो रही थी, तेज हवा के साथ जो पानी की बूँदें कमल के पत्तों पर पड़ रही थीं उनसे एक विशेष प्रकार की अनुरजित ध्वनि उत्पन्न हो रही थी जिसे उन्होंने अघानक

1. चित्र नं०

2. संगीत पारिजात, वाधाध्यायः, श्लोक सं०-56, 57, 58.

सुना तथा उन्हें बड़ा आश्चर्यजनक लगा, इसलिए उन्होंने इसे फिर ध्यान से सुना । यह देखकर कि उस ध्वनि का नाद ऊँचा-नीचा तथा मध्य स्थानीय होने के साथ-साथ गंभीर मुद्र तथा कर्णप्रिय भी था । जब वे अपनी पण्डुटी में लौटे तो उन्होंने उसी दंग का ध्वनियों से युक्त विश्वकर्मा की सहायता से मुद्रंग, पञ्च और ददुर जैसे पुष्कर वायों की रचना की । उसके बाद उन्होंने इन वायुओं के दोनों मुखों को चम्ड़े से कम दिये तथा उन्हें तुंग्रियों से सजा ।

ऐतिहासिक दृष्टि से मुद्रंग, मुरज आदि का उल्लेख वैदिक साहित्य [वांगमय] में प्राप्त नहीं होता फिर भी मिस प्रकार मुद्रंग आदि का नाम बालमीकि रामायण में प्रयुक्त होता है, उससे यह निश्चित है कि रामायण काल से अनेक वर्षों पूर्व इन वायुओं का प्रचार हो चुका था । रामायण के अध्ययन से ऐसा पता चलता है कि उस समय अवनय वायुओं में मुद्रंग का सर्वाधिक प्रचार था । रामायण में मुद्रंग तथा मुरज का अलग-अलग वर्णन मिलता है, जिससे यह समझना चाहिए कि इन वायुओं के बीच में कुछ अन्तर अवश्य था । महाभारत में भी मुद्रंग तथा मुरज के अलग-अलग नाम उपलब्ध होते हैं । कालीदास के साहित्य में मर्दल, मुरज तथा मुद्रंग इन तीनों का उल्लेख स्थान-स्थान पर प्राप्त होता है । महर्षि भरत के समय तक मुद्रंग तथा मुरज का उल्लेख ही प्राप्त होता है, परन्तु मर्दल का कहीं उल्लेख नहीं मिला । सारंगदेव ने मुरज तथा मर्दल को मुद्रंग का ही पर्याय माना है<sup>2</sup> । अभिनव गुप्ताचार्य ने मुरज को मुद्रंग का पर्याय बताया है । इस प्रकार यह निश्चित है कि मुद्रंग मुरज का ही पर्याय है । बालमीकि रामायण में मुरजेतु मुद्रंगेतु का एक साथ प्रयोग एक ही स्थान पर हुआ है, अन्य स्थानों पर केवल मुद्रंग शब्द का ही व्यवहार किया गया है । मुरज, मुद्रंग के पर्याय होने के कारण ही महर्षि भरत ने कहीं-कहीं मुद्रंग शब्द के लिए मुरज शब्द का प्रयोग किया है । सारंगदेव ने मर्दल को भी मुद्रंग का पर्याय माना है । महर्षि भरत ने मर्दल का कहीं उल्लेख नहीं किया । कालीदास के साहित्य में मर्दल का उल्लेख कहीं-कहीं प्राप्त होता है । मध्य युग में भाषा का संबंध

1. सुन्दर काण्ड, सर्ग-11

2. संगीत रत्नाकर, वाघाध्यायः

संस्कृत से पुनः जुड़ जाने के कारण मर्दल के स्थान पर मृदंग शब्द की पुनर्प्रतिष्ठा हो गई ।

नाम परिवर्तन से मृदंग का वह रूप जो प्राचीन काल से महर्षि भरत के समय तक रहा, कब लुप्त हो गया, इसका कोई प्रमाण नहीं है । जिस वाद्य को आज हम उत्तर भारतीय मृदंग अथवा पखावज मानते हैं, दक्षिण भारतीयजिसे अपना मृदंगम<sup>1</sup> कहते हैं, वह भरत कालीन मृदंग का केवल एक भाग है । मृदंग में यह परिवर्तन लगभग सातवीं शताब्दी से होने लगा था जो सारंगदेव के समय तक पूरी तरह बदल गया । यद्यपि सारंगदेव ने मर्दल को मृदंग का पर्याय बताया है किन्तु यह भी कह दिया है कि उस समय भरत कालीन मृदंग का प्रचार नहीं है, इसलिए मैं मर्दल का ही वर्णन करता हूँ<sup>2</sup> । सारंगदेव ने कहा है कि मृदंग को पुष्करत्रय कहते हैं<sup>3</sup> । भरत रचित सा नाट्यशास्त्र में ऐसा कई स्थान हैं जहाँ मृदंग को पुष्करत्रय कहकर पुकारा गया है<sup>4</sup> । अतः यह स्पष्ट रूप से प्रतीत होता है कि जैसे आज तबले के दो भाग हैं, ठीक उसी प्रकार भरत के समय में मृदंग के तीन भाग थे । कुछ विद्वान महर्षि भरत द्वारा बताये गये मृदंग के रूप को देखकर यह अनुमान लगाते हैं कि उस समय कोई त्रिमुखी ताल वाद्य प्रचार में अवश्य था । कुछ विद्वान यह कहते हैं कि महर्षि भरत पण्य, दर्दुर आदि का वर्णन को किये हैं, परन्तु मृदंग का कोई नाम-जोख नहीं दिया है। जिन महर्षि भरत ने अवनय वाद्यों में मृदंग को सर्वश्रेष्ठ माना है, उसके वादन की विविध रूप से वर्णन भी किया है, यथा- मार्जना विधि, हस्त संयोजन आदि । उसके काठ, चर्म आदि के गुण-दोषों पर विचार भी किया है । उसके आकार-प्रकार का भी वर्णन किया है । ऐसा विश्वास नहीं होता, परन्तु ध्यानपूर्वक देखने पर यह मालूम होता है कि भरत ने मृदंग के आकार-प्रकार का विधिवत् वर्णन किया है । वास्तव में महर्षि भरत ने मृदंग का जिस प्रकार वर्णन किया है, वह सामान्य रूप से ब्राम्ह प्रतीत होता है क्योंकि एक ओर तो उन्होंने मृदंग के तीन रूप बताये हैं- हरीतकी, ज्वाकृति तथा गोपुच्छा<sup>5</sup> जिसमें यह तीनों मृदंग के ही रूप भेद प्रतीत होते हैं किन्तु उसके बाद ही उन्होंने यह

1. संगीत रत्नाकर- 6/1028

2. संगीत रत्नाकर 6/1027

3. भरत नाट्यशास्त्र- अध्याय-34

4. संगीत रत्नाकर 6/1027

भी कहा है कि आंकिक का हरीतकी के समान, ऊर्ध्वक ऊर्ध्वक का यथा के समान तथा आलिङ्ग्य का गोपुष्पा के समान रूप होता है ।

उक्त वर्णन से ऐसा प्रतीत होता है कि मृदंग, आंकिक, ऊर्ध्वक, आलिङ्ग्य आदि भिन्न-भिन्न वाद्य हैं, किन्तु यह सत्य नहीं है । जिस प्रकार आज तबला शब्द का व्यवहार होता है अर्थात् तबला कहने से उसके दायाँ तथा बाएँ इन दोनों भागों का बोध होता है और तबला कहने पर केवल दायाँ तबला का अर्थ भी समझा जाता है, ठीक उसी प्रकार प्राचीन काल में उक्त तीनों रूपों को मिलाकर ही मृदंग समझा जाता था। तब उन्हें आंकिक, ऊर्ध्वक तथा आलिङ्ग्य कहकर पुकारते थे। आंकिक, ऊर्ध्वक तथा आलिङ्ग्य मृदंग के ही हिस्से थे, इस बात का प्रमाण चौतिसरे अध्याय में महर्षि भरत के अनेक वचन प्राप्त होते हैं । श्री मम्मोहन घोष ने नाट्यशास्त्र के अंग्रेजी अनुवाद के पृष्ठ-162 में नोट 11113 में आलिङ्ग्य के नाम का विश्लेषण करते हुये लिखा है :

*It seems to be a drum beat against the breast as the player who embraced it as it were. Hence came the name 'Alinga' as instrument to be embraced."*

उपर्युक्त वचन से ऐसा प्रतीत होता है कि श्री घोष ने आलिङ्ग्य को वादक के शरीर से आलिङ्गित करने वाला वाद्य माना है, किन्तु वे भी यह नहीं समझ पाये हैं कि आलिङ्ग्य कोई स्वतंत्र वाद्य नहीं बल्कि यह भी मृदंग का ही एक भाग मात्र है ।

भरत कालीन मृदंग का उपर्युक्त रूप निर्धारित करने के साथ-साथ यहाँ यह भी बताया गया है कि उक्त मृदंग के यद्यपि तीन हिस्से होते थे, किन्तु उसका वह भाग जो लेटा रहता था, उन खड़े रहने वाले भागों की अपेक्षा अधिक महत्वपूर्ण समझा जाता था । उस काल के कुछ ऐसे बोलों का वर्णन भी भरत नाट्यशास्त्र में आया है जिनका वादन केवल आंकिक के बायें तथा दक्षिण मुखों द्वारा किया जाता था । जिसका स्वयं महर्षि भरत का आंकिक के साथ मृदंग शब्द का कई बार जोड़ देना<sup>1</sup> इस बात की ओर तर्क करता है कि मृदंग का आंकिक भाग ही प्रमुख था । मृदंग का रूप वर्णन करते हुये भी पहले आंकिक का ही वर्णन किया है । नाट्यशास्त्र के अनुसार आंकिक

---

1. ~~ऊर्ध्वक~~

का हरीतकी रूप था जिसकी बम्बाई साढ़े तीन बालिस्त तथा मुख 12 अंगुल के व्यास का होता था<sup>1</sup>। उध्वक चार बालिस्त लम्बा तथा 14 अंगुल व्यास के मुख वाला होता था<sup>2</sup> ।

गुदंग का आलिंग्य भाग 3 बालिस्त लम्बा तथा 8 अंगुल व्यास के मुख वाला होता था<sup>3</sup> ।

- 
1. भरत नाट्य शास्त्र 34/45 पृ० 417
  2. भरत नाट्य शास्त्र, अ. 34/27
  3. भरत नाट्य शास्त्र 34/28

## अवन्मय वाधों का चमड़ा

=====

मृदंग में लगने वाला चमड़ा न तो पुराना हो, न ही कटा-फटा, न कौर के द्वारा हव किया हुआ हो, न मोटा हो तथा आग अथवा धूम से खराब न हुआ हो । चमड़े का रंग नवीन पल्लव के समान अथवा श्वेत तथा कृन्द के समान श्वेत रंग चमकदार हो रंग समस्तदोषों से रहित हो । ऐसे चमड़े को रोम रहित कर, पानी में भिगोकर रखा जाय तथा दूसरे दिन उसे निकाला जाय, पहले उसका सूख मर्दन किया जाय, बाद में मृदंग पर चढ़ाया जाय । इस प्रकार से निर्मित मृदंग आदि वाधों की वादन क्रिया का नाट्य शास्त्र में विशद विधान उपलब्ध होता है ।

## मृदंग का ढाँचा

=====

मृदंग का ढाँचा खैर या रक्त चन्दन का काठ लेकर कुशल कारीगर<sup>भ</sup> तैबनवाया जाता है, इसका मध्य साढ़े इक्कीस अंगुल मोटा और लम्बाई 12 मुठ होनी चाहिए । दाहिना भाग 14 अंगुल मोटा और ढाँचा 13 अंगुल के करीब, फिर दो लोहे अथवा काठ के कड़े, दोनों मुखों पर चढ़ाइये । इन कड़ों में एक अंगुल के अन्तर से 20-20 छेद होता है, दोनों मुख चाम से मढ़कर उस पात्र को कड़े से लैपेट दिया जाता है । कड़े के छेदों में चाम की डोरी डालकर उन्हें खींचकर चाम को कटा जाता है । दाहिनी मुख के चमड़े में छः अंगुल प्रमाण से गोलाकार लोह पूर्ण की स्याही जमाया जाता है । बायें मुख के चमड़े में, जब बजाना हो तब, गेहूँ की घून की 6 अंगुल पूरी पानी से सानकर लगाया जाता है । इस मृदंग के तीन भेद हैं :

11। मृदंग

12। मुरज

13। बार्दल

इन तीनों को ही मृदंग कहते हैं । इस मृदंग के मध्य में ब्रह्मा का वास है। बायें मुख में विष्णु का दाहिने मुख में शंकर भगवान का और मृदंग के काठ, कड़ा आदि में 35 कोटि देवता वास करते हैं । इसी से इसका नाम सर्वमंगल भी है ।

## मूर्दंग का पाठाक्षर

दाहिने मुख में :

1- त, 2- धि, 3- धी, 4- ठ, 5- ने, 6- ह, 7- दे.  
यह सात अक्षर होते हैं ।

बांये मुख में :

1- ठ, 2- र, 3- त्या, 4- द, 5- ध, 6- ला.

यह छः अक्षर होते हैं, पटह के म्कार आदि लेकर  
सोलह पाठाक्षर होते हैं ।

प्रति  
अकारादि स्वरों के उदाहरण  
=====

1- झक, 2- तक, 3- धिक्, 4- नक, 5- तुह, 6- न्ह 7- किट दे, 8- धेय,  
9- किरन्ट, 10- क्का, 11- धल, 12- धल, 12- धीह, 13- किट, 14- किडि  
15- गिह, 16- धिमि, 17- इगु इत्यादि ।

अकारादि स्वरों के उदाहरण  
=====

1- जग, 2- झग, 3- टकु, 4- थक 5- जह, 6- तत, 7- धा, 8- दंदा,  
9- धला, 10- नग, 11- ननगि, 12- किट, 13- किड, 14- किण, 15- गिडि,  
16- दिंदिं, 17- दिगि, 18- धिधि, 19- टिट, 20- कुहु, 21- कुन्दरिक,  
22- तुतु, 23- क, 24- झे, 25- धे, 26- थों, 27- थों, 28- धे, 29- धेय ।

झोलों के निकालने की रीति  
=====

- त- अंगूठा, कनिष्ठा तथा अनामिका दबाकर बजाने से "त" निकलेगा।  
धि- वाममुख में हथेली से तथा दक्षिण मुख में ठेड़ी उंगली से ताड़न करने पर "धि" निकलेगा ।  
धी- अंगूठा छोड़कर दाहिने मु। पर उंगलियों से छूट के ता थ ताड़न करने पर "थी" निकलेगा ।  
न- मूर्दंग के मुख के किनारे अनामिका के अगले भाग से ताड़न करने पर "न" निकलेगा ।  
कि- अनामिका तथा मध्यमा को मिलाकर पताका रीति से प्रहार करने पर "कि" उत्पन्न होगा ।  
ट- अनामिका तथा मध्यमा द्वारा शिखर रीति से बजाने पर "ट" होगा।

1. आधुनिक समय तर्जनी द्वारा ~~कृष्णी~~ के मध्य भाग पर ताड़न करने से "ट" शब्द निकलता माना जाता है ।



## तबला

सितार की भाँति तबले की व्युत्पत्ति तथा विकास से सम्बन्धित अनेक भ्रान्त धारणायें प्रचलित हैं । प्रधान ग्रन्थों में कहीं भी तबला नामक वाद्य का उल्लेख प्राप्त नहीं होता । यहां तक कि संगीत पारिजात तथा वाद्य प्रकाश जैसे उत्तर-मध्य कालीन ग्रन्थों में भी तबले का उल्लेख नहीं हुआ । तबले के संबंध में इस अन्धकारमय स्थिति का लाभ उठाकर मुसलमान वादकों ने तबले का जन्म दाता अमीर खुसरो को बना दिया है । आधुनिक छोटी-छोटी पुस्तकों में तबल की उत्पत्ति सदेहात्मक बताते हुये अमीर खुसरो के द्वारा इसके निर्माण की प्रशंसा भी की गई है । कुछ विद्वानों इस बात पर विश्वास नहीं करते कि तबला अमर खुसरो के द्वारा ही ईजाद किया गया है ।

तबला शब्द की व्युत्पत्ति पारसी के तबल शब्द से मानी जाती है, जिसका सामान्य अर्थ है- वह वाद्य जिसका मुख ऊपर की ओर हो तथा जिसका ऊपरी भाग सपाट हो । विद्वानों का मत है कि इसी तबल शब्द से अंग्रेजी का शब्द टेबल बना है । अरब देशों के दुन्दुभि के समान आकृति वाले वाद्यों को तबल कहा जाता था । तबल एक प्रकार का नगाड़ा था जो युद्धरत सैनिकों में जोश उत्पन्न करने के लिए प्रयुक्त किया जाता था । यह वाद्य आगे बढ़ती हुई फौज के पीछे-पीछे चलता था । इसी भाव को व्यक्त करते हुये जायसी ने पदमावली में कहा है :

हौं पंडितन्ह केर पछलगा ।

कहु कहिंका तबल दईंगगा ॥

यद्यपि भारत में दुन्दुभि, भेरी, निसान आदि नगाड़ा जाति के वाद्य मौजूद थे फिर भी मुसलमानों के द्वारा विजित हो जाने के कारण इन्हीं वाद्यों अथवा इन्हीं वाद्यों से मिलते-जुलते होने के कारण इनके द्वारा प्रयुक्त नामों का जनसाधारण में ज्ञान का अभाव इन नामों के प्रचार में और सहायक हुआ ।

तबला की व्युत्पत्ति कुछ विद्वानों ने भरत कालीन दर्दुर वाद्यों से मानी है । दर्दुर वाद्य चम्ड़े का मढ़ा हुआ घट था जिसका मुख ऊपर की ओर था किन्तु वह दो भागों में न था । वास्तव में तबले का विकास प्राचीन मृदंग से ही हुआ । मृदंग के वर्णन में यह बताया गया है कि प्राचीन मृदंग तीन भागों होती थी । एक भाग गोदे में रहता था तथा दूसरे दोनों भाग सामने ऊर्ध्वमुख रखे जाते थे । यह भी बताया गया है कि मृदंग के तीन भागों में छठी-सातवीं

शताब्दी में परिवर्तन होने लगा तथा उसके बाद कुछ दिनों तक एक गोद का भाग तथा खड़ा वाला भाग प्रयुक्त होता रहा और अन्त में मृदंग का वह एक ऊर्ध्वमुखी भाग भी हट गया और केवल उसका आंशिक भाग ही मृदंग अथवा मार्दल के नाम से प्रचलित रह गया । इसी काल में मृदंग के दोनों ऊर्ध्वमुखी भागों का अथवा आंशिक भाग का ही दो ऊर्ध्वमुखी के रूप में अलग वादन होता रहा किन्तु शास्त्र सम्मत न होने के कारण तथा उनका विशेष नाम न होने के कारण उसका उल्लेख शास्त्र ग्रन्थों में नहीं किया गया । मृदंग के उक्त दोनों भागों की यह संदिग्ध अवस्था लगभग 17वीं शताब्दी तक रही । उस काल तक इसमें दो सामान्य परिवर्तन हो चुके थे । एक तो इनकी लम्बाई कम कर दी गयी तथा दूसरे मृदंग के दक्षिणी भाग की भांति इसके भी दक्षिण भाग में मिट्टी के लेप के स्थान पर लौह चूर्ण से बने मझाले का प्रयोग होने लगा था । वाम पार्श्व में इस समय भी आटा की पुलिका ही लगाई जाती थी । इस वाद्य का प्रचार उन निम्न स्तरीय लोगों में था जो इसे कमर में बाँधकर बेड़ियों । बिन्न स्तर की नर्तकियों के नाच के साथ बजाते थे । घरानेदार संगीतज्ञों ने इसे नहीं अङ्गनाया था । जनसाधारण के लिख्य तरल रूप भारतीय परम्परायुक्त होने के कारण भजन, कीर्तन आदि में भी प्रयुक्त होने लगा था । फिर भी इसके नाम का स्थिरीकरण नहीं हुआ था । कुछ लोगों की यह भी धारणा थी कि प्राचीन पञ्च को जिसे मध्य काल में आवज या हूक कहते थे, बीच से अलग कर यह वाद्य बना है । संगीत तार जो आज वाद्यों के वर्णन में स्वतंत्र दिवाई पहुँचा है, तबला वादकों के इतिहास पर दृष्टि डालने पर पता चलता है कि इसके प्रथम प्रसिद्ध उस्ताद सिद्दार खां थे जो दतिया के प्रसिद्ध मृदंग वादक कुटुम्ब सिंह के समकालीन थे । यह वह जमाना था जब भारतीय संगीत की महफिलों में तीन पंथ पखावज, ढोलक तथा तबला एक-दूसरे से टक्कर ले रहे थे । मृदंग का स्थान इनमें सर्वश्रेष्ठ था, किन्तु दूसरा स्थान तबले को मिला अथवा ढोलक को, यह निर्णय नहीं हो पा रहा था । मृदंग और ढोलक, मृदंग और तबला, तबला और ढोलक वादकों में अपनी विद्वता के प्रदर्शन तथा वाद्य को श्रेष्ठ सिद्ध करने के उद्देश्य से नवाबों तथा शाहीन राजाओं की महफिलों में प्रतियोगिताएँ होती रहती थीं । इन प्रतियोगिताओं में जो विजयी होता था उसे दरबार की ओर से अपार फरारि तथा जागीरें प्राप्त होती थीं । तबला मृदंग की भांति खुले हाथों से बजाया जाता था । तबला पर बन्द बोलों का वादन तुधार खां द्वारा सुखात की गई।

बन्द बोलों के कारणही प्रारंभिक दिनों में तबले का अपना अलग व्यक्तित्व बना । आगे चलकर इसी बन्द बोलों के बाज को दिल्ली बाज के नाम से पुकारा जाने लगा । इन्हीं दिनों गायन शैलियों में खयाल का प्रचार भी बढ़ने लगा साथ ही साथ तब बादन में सितार का भी प्रचार बढ़ा । तबले का प्रारंभिक विकास नर्तन क्रियाओं के कारण हुआ था । तर तुरेन्द्र मोहन टैगोर द्वारा पाश्चात्य विद्वानों के लेखों का एक संग्रह 1875 ई० में तथा दूसरा संग्रह 1882 ई० में हिन्दू म्यूजिक के नाम से प्रकाशित हुआ । इनमें उस युग का उन म्हाफिलों का अधिक वर्णन था जिनको लेखक ने आंखों से देखा था । इन म्हाफिलों में नर्तकी खड़ी होकर गाती लया नाचती थी । उसकी तंगति के लिए सारंगी वादक, तबला वादक तथा मंजीरा वादक भी खड़े होकर वादन करते थे । इन नर्तकियों का समाज में कोई स्थान नहीं था । इनके साथ रहने के कारण तबला वादक भी अत्यन्त हीय समझे जाते थे । तबला वादकों की इस दयनीय दशा में परिवर्तन उस समय से प्रारम्भ हुआ जब से खयाल तथा सितार का प्रचार बढ़ने लगा । कै० स्न० विल्ड ने अपनी पुस्तक "म्यूजिक ऑफ हिन्दुस्तान" में तबले का वर्णन करते हुये लिखा है कि तबला-मृदंग तथा ढोलक के बाद का वाद्य है । यह मृदंग की भांति ही बजाया जाता है किन्तु इसे मृदंग से इसके ढर्रे का माना जाता है ।

तबले की उत्पत्ति चाहे जब हुई हो परन्तु उनका वर्तमान रूप सुधार बाँ के युग का ही है । उसमें प्रयुक्त होने वाले अधिकांश आधुनिक बोल सुधार बाँ के बाद के ही हैं । वास्तव में तबला साहित्य को विस्तार प्रदान करने के लिए तबला वादकों ने कई प्रकार के ताल वाधों का नटवरी नृत्य में प्रयुक्त होने वाले बोलों को आत्मसात कर लिया जैसे- ढोलक, नक़ारे आदि से लगी तथा झिन्नार के बोल । मृदंग से परन, रैला आदि नटवरी नृत्य से मुहड़ा, परन गति आदि । इस प्रकार वर्तमान समय में तबला साहित्य विश्व के किसी भी ताल वाद्य साहित्य की अपेक्षा विशाल तथा पेचीदा हो गया है । तबले में पंजा से कम तथा उंगलियों से अधिक काम लिया जाता है जिसके कारण उसमें बोलों को जितना द्रुत में बजाया जा सकता है, उतना कितनी अन्य ताल वाद्य में संभव नहीं है । आजकल भारत में ही नहीं सम्पूर्ण विश्व में श्रेष्ठ ताल वाद्य माना जाता है ।

## अध्याय २

१. ताल प्रधान वाद्य एवं अवनद्य वाद्यों के भेद
२. उत्तर तथा दक्षिण भारत में प्रयुक्त होने वाले लय वाद्यों के नाम
३. तबला और पखवत की तुलना

### ताल प्रधान वाद्य =====

अवनद्य वर्ग के वाद्य को वादक द्वारा किसी विशेष स्वर में मिला लेने के बाद उसे तुरन्त किसी दूसरे स्वर में परिवर्तित करना आसान नहीं होगा। धन वाद्य तो अपने निर्माण के समय से ही किसी विशेष स्वर में मिला होता है। प्रायः वादक उस स्वर में स्वर्य कोई परिवर्तन नहीं करता। जल तरंग जैसे धन वाद्य में किसी सीमा तक ध्वनि परिवर्तन संभव है, स्वरित स्वर परिवर्तन उसमें भी संभव नहीं होता, अतः अवनद्य स्वर धन वर्ग के वाद्यों में से प्रत्येक का वादन करते समय वादक की इच्छानुसार ध्वनि परिवर्तन कर सकने का गुण न होने के कारण इन वाद्यों के वाद्यों में प्रायः गति प्रयोग व काल विभाजन द्वारा ताल की अभिव्यक्ति ही संभव होती है। अतः अवनद्य और धन वाद्य स्वभावतः ताल प्रधान हैं।

अवनद्य या धन वर्ग के किसी विशेष वाद्य के समूह में यदि प्रत्येक वाद्य अलग-अलग स्वर में मिला हुआ हो तो उन सबको विशिष्ट क्रम से बजाने पर उनके द्वारा स्वर व राग विस्तार किया जाना संभव हो जाता है। इस अवस्था में वह वाद्य विशेष स्वर्य में स्थल वाद्य न रहकर समूह वाद्यी वाद्य होकर उनका अन्य नामकरण हो जाता है और उसकी वादन विधि भी बदल जाती है। जैसे- जल तरंग, तबला तरंग, काष्ठ तरंग, नल तरंग आदि। इन वाद्यों में यद्यपि किसी सीमा तक स्वर व राग विस्तार होना आवश्यक है, फिर भी मूल रूप में स्वभावतया ताल व गति प्रधान होने के कारण इन वाद्यों पर प्रस्तुत किये जाने वाले स्वर व राग के विस्तार में गति, छन्द व ताल प्रयोग ही अधिकता ही दिखाई देती है।

ठोस होने के कारण धन वाद्यों में ढीला पन दबाव व बिंचाव नहीं होता और इसकी ध्वनि तदैव स्थिर ही रहती है। अतः इनमें हनन करते हुये काल खण्ड को प्रत्यक्ष अभिव्यक्त करना आसान होता है। हाथों की क्रियाओं से भी काल विभाजन को प्रत्यक्ष करके दिखाया जा सकता है, परन्तु धन वाद्यों की ध्वनि जितनी गुंजाय, स्पष्ट, जोरदार व आकर्षक होती है, उतनी हाथों की क्रियाओं की नहीं। अतः धन वाद्यों पर ताल देने से गायक, वादक व नर्तक सभी को अपनी कला प्रस्तुत करते समय ताल का स्पष्ट ज्ञान बना रहता है। इसलिये प्राचीन काल से भारतीय संगीत

धन वाधों का मुख्यतः प्रयोग काल मान स्पष्ट करने और ताल सम्बन्धी "प्रभात विवृत्ति" और "पेताला न होने देने के लिये" किया जाता रहा है । मुख्यतः ताल के लिख प्रयोग किये जाने के कारण ही प्रधान धन वाध को ताल रखा गया है जो कि कान्ठ्य निर्मित व वर्तुलाकार होता है ।

धन वाधों में ध्वनि होते हुये भी पाटों की विविधता नहीं होती । अवनद्य वाधों की वादन क्रिया में हथेली, उंगलियों, पंजा, डंड आदि के विभिन्न प्रकार के प्रयोगों तथा मढ़े हुये बर्म पर अलग-अलग जगहों पर प्रहार की विभिन्नता के कारण एक ही स्वर विभिन्न रूपों में ध्वनित होने से विभिन्न पाटाक्षर उत्पन्न होते हैं । अतः जहाँ धन वाध केवल ताल या उसकी गति के नियत रूप को प्रकट करते हैं, वहाँ अवनद्य वाध विविध ध्वनियुक्त पाटों के प्रयोग से लय, यति, ग्रह, प्रस्तार आदि के द्वारा ताल से वैध्व्य सृष्टि करते हुंसे संगीत का उपरंजन करते हैं । इसके अलावा मध्य युग में उत्तर भारतीय अवनद्य वाधों में ठेका वादन की प्रथा चल पड़ने से उत्तर भारत के अवनद्य वाधों द्वारा संगीत में ताल व लय के सौंदर्य वर्द्धन के साथ-साथ काल मान का भी कार्य किया जाने लगा जिससे हिन्दुस्तानी उच्चांग संगीत में धीरे-धीरे धन वाधों का महत्त्व कम होता गया और वर्तमान काल में उनकी मूल उपयोगिता प्रायः समाप्त हो गई है ।

## भारतीय अवन्म वाधों के भेद

=====

भारतीय अवन्म वाधों के कई प्रकार हैं। संरचना, आकृति, निर्माण-पदार्थ, मुख विलेपन, ध्वनि मार्जना, न्यास, वादन प्रक्रिया व व्यवहार के आधार पर इनके अनेक भेद व उपभेद किये जा सकते हैं।

**संरचना :** भारतीय अवन्म वाधों की संरचना के मुख्यतः तीन भाग होते हैं।

111 दाँचा, 121 चर्मावन्म मुख और 131 मुख धर्म की चारों ओर खींचकर तानने वाली वस्तु।

111 **दाँचा :** अवन्म वाधों के दाँचे पकी हुई मिट्टी, काठ या धातु

आदि किसी कठोर पदार्थ के बने होते हैं, जिनमें से कुछ तो लम्बाई में दलवा या समान रूप से तीथे और चौड़ाई में चारों ओर से वृत्ताकार होते हैं तथा कुछ अवन्म वाधों के दाँचे अर्द्ध गोलाकार तो कुछ पूर्ण गोलाकार होते हैं। यह सभी दाँचे भीतर से पोल या खोखले होते हैं, जिनमें से कुछ में एक ओर, कुछ में दो ओर खुले वृत्ताकार विवर होते हैं जिन्हें अवन्म वाधों का मुख कहा जाता है।

मुख संरचना की दृष्टि से अवन्म वाधों में दाँचे मुख्यतः तीन प्रकार के होते हैं :-

111 एक ओर से खुले तथा शेष सब ओर से पूर्णतः बंद एक मुख वाले,

121 दो विपरीत छोरों पर खुले किन्तु एक ही ओर चर्मावन्म किये जाने वाले,

131 दो विपरीत छोरों पर बने दो मुख वाले।

इसके अतिरिक्त "त्रिमुख" या "पंचमुख" इत्यादि अवन्म वाधों के पूर्ण गोलाकार दाँचों में यद्यपि एक ही ओर तीन या पाँच मुख बने होते हैं, तथापि इन वाधों का प्रत्यक्ष प्रयोजन में व्यवहार न होने के कारण इन्हें अववाद ही समझना चाहिए।

मुख के आधार पर भारतीय अवन्म वाधों के निम्नलिखित भेद हो सकते हैं :-

111 एक छोर पर बने एक मुख तथा शेष सब ओर से पूर्णतः बन्द दाँचे वाले "एक मुखी" अवन्म वाध जैसे- झील, ताता, दुन्दुभि, धौता, नक्कारा, नगाड़ा, दुक्कड़, धामा व तलबा इत्यादि।



121 दो परस्पर विपरीत छोरों पर कुल दायें वाले, किन्तु उनमें से एक ही मुख पर चर्म से मढ़े गये एक मुखी अवन्ध वाद्य जैसे- खंजरी, कंग, टप इत्यादि । इन वाधों के दायें मूलतः "दिमुखी" होने पर भी उनमें से केवल एक ही मुख को चर्म से मढ़कर बजाये जाने के कारण यह एकमुखी अवन्ध वाद्य कहलाते हैं ।

131 दो परस्पर विपरीत दिशाओं पर दोनों चर्मन्द् मुख व्यवहारित होने वाले दिमुखी अवन्ध वाद्य जैसे- डमरु, मृदंग, पखावज, खोल, नाल, हुडुका इत्यादि ।

121 चर्मावन्ध मुख : अवन्ध वाधों के एक या दो गोल वृत्ताकार मुख को किसी पशु के पतले, लचीले, रोमहीन, चिकने चर्म, खाल या झिल्ली से भलीभाँति मढ़कर उस पर समुचित प्रहार करते हुये बजाया जाता है । इस प्रकार इनके निम्नलिखित भेद किये जा सकते हैं :-

111 एकमुखी अवन्ध वाद्य : इन वाधों के एक नग में एक ही मुख को चर्मावन्ध करके बजाया जाता है जैसे- झील, ताता, दुंदुभि, धौंता, खंजरी, कंग, डफ, नक्कारा, नगाड़ा, धामा, दुक्कड़, तबला इत्यादि । छोटे नगाड़े-धामा दुक्कड़, तथा तबला इत्यादि अवन्ध वाद्य जोड़ों के सम में दो मुखों पर बजाये जाने वाले वाद्य होने पर भी प्रत्येक नग स्वयं में एक मुखी होने के कारण संरचना की दृष्टि से यह वाद्य एक मुखी ही हैं ।

121 दिमुखी अवन्ध वाद्य : इन वाधों के एकही वाद्य नग में "दो मुखों" को चर्मावन्ध करके बजाया जाता है जैसे- मृदंग, पखावज, टोलक, नाल, डमरु, हुडुका आदि ।

131 बहुमुखी अवन्ध वाद्य : इन वाधों के एक नग में चर्मावृत्ति मुख होते हैं जैसे- त्रिमुख वाद्य, ध्रुमुख वाद्य आदि ।

अवन्ध वाधों के मुख पर मढ़ने के लिए उसके आकार के अनुसार विशेष प्रक्रिया से शोधित किसी पशु के पतले-लचीले मजबूत रोमहीन चिकने चर्म के टुकड़े को काटकर बनाये गये वह गोल वृत्त को "पुड़ी" कहा जाता है यह पुड़ी प्रायः तीन प्रकार की होती है, 111 वाद्य मुख की बाहरी परिधि के किनारे-किनारे चारों ओर समान रूप से चिपकाकर वाद्यमुख को ढँकने

वाले पुड़ी, 12। पञ्च चर्म के गोल वृत्त की बाहरी परिधि में थोड़ी-थोड़ी दूर पर बने समानान्तर छिद्रों वाली पुड़ी, 13। मुखावन्ध चर्मवृत्त की बाहरी परिधि की ओर से तल्लग्न वलय या गजरा युक्त पुड़ी ।

अवन्ध वाधों के मुख की बाहरी परिधि पर चारों ओर से चिपकाकर मढ़ी जाने वाली तथा बाहरी परिधि पर बने सूक्ष्म छिद्रों वाली "पुड़िया" ध्वनि स्वं विशिष्ट स्वरों में मिलाने की दृष्टि से उत्तम नहीं होती, अतः सुष्यन्ति रूप में एक तार, तनाव, खिंचाव, उत्तम ध्वनि व इष्टानुकूल मार्जना के लिए पुड़ी की बाहरी परिधि के वृत्ताकार कोर को धातु, बेत या धातु से बने वलय के किनारों पर चारों ओर से दबाकर लपेट दिया जाता है, अथवा इससे भी अधिक समुन्नत पुड़ी बनाने के लिए पुड़ी की बाहरी परिधि में वृत्ताकार कोर के साथ पतले चर्म की एक अन्य वृत्ताकार पट्टी ऊपरी तलह पर और भीतर की ओर से लगाकर तीनों को चमड़े की पतली बन्दी से गुंठते हुये वलयकार रूप में जोड़ दिया जाता है । पुड़ी के किसीरे बन्दी से गुंथे व चारों ओर से सम्बद्ध इस वलय को गजरा कहते हैं ।

मुखावन्ध पुड़ी की दृष्टि से अवन्ध वाधों के निम्नलिखित उपभेद होंगे :-

11। वाय मुख के बाहरी परिधि पर चारों ओर से चिपकाई गई पुड़ी वाले अवन्ध वाध जैसे- खंजरी, फंग, डफ आदि ।

12। मुख चर्म की बाहरी परिधि पर बने समानान्तर छिद्रों से युक्त पुड़ी वाले अवन्ध वाध जैसे- दुंदुभि, धौंसा, नगाड़ा आदि।

13। क- वलययुक्त पुड़ी वाले अवन्ध वाध जैसे- तासा, नाल, ढोलक, तथा बंग प्रदेशीय तबला व बाँया आदि ।

ख- गजरायुक्त पुड़ी वाले अवन्ध वाध जैसे- पखावज, तबला, खोल तथा दक्षिण भारतीय मुदंगसु इत्यादि ।

13। मुखचर्म को चारों ओर से खींचकर तानने वाली पस्तु: मुखचर्म को बाधों के मुख के चारों ओर चिपकाकर मढ़ जाने वाले वाधों के अतिरिक्त अन्य अवन्ध वाधों में वाय मुख पर मढ़ी हुई पुड़ी के चर्म के समान रूप से तानने के लिए कितनी पतली, लचीली, अप्रभूत स्वं लम्बी डोरी या चमड़े की बन्दी को मुखावृत्त चर्म के आहर किनारे- किनारे अथवा पुड़ी के वलय या गजरे की

बाहरी परिधि पर चारों ओर बने समानान्तर छिद्रों में पिटो कर अवनद्य वाधों के मूल टाँचे की बाहरी सतह पर चारों ओर अनेक पंक्तियों की विभाजित करते हुये तुल्यस्वर स्वर में कसकर बाँध दिया जाता है जिससे खींचकर देने पर अवनद्य वाध के मुख का मढ़ा हुआ चर्म भलीभाँति तनकर ध्वनि उत्पादक के योग्य हो जाता है।

एक मुखी अवनद्य वाधों में छोटी या बड़ी की पंक्तियों को एक ओर वाध मुख पर मढ़ी पुड़ी अथवा उसके वलय या गजरे में बने छिद्रों में से पिटो कर दूसरी ओर बन्द छोर पर स्थित हैं, चमड़े या धातु के बने समु वलय के बीच फँसाते हुये खींचकर बाँध दिया जाता है। द्विमुखी अवनद्य वाधों में एक दूसरे से विपरीत दिशाओं पर बने दोनों मुखों पर स्थित पुड़ियों के वलय या गजरे के चतुर्दिग समानान्तर छिद्रों में से पिटोकर उसे अवनद्य वाधों के मूल टाँचे के बाहरी सतह पर अनेक पंक्तियों में विभाजित करते हुये तुल्यस्वर स्वर में खींचकर बाँध दिया जाता है, जिससे दोनों ओर के दोनों मुखों पर स्थित पुड़ियों का चर्म तन जाता है।

एक अवनद्य वाधों की संरचना ऐसी होती है कि जिनके मुख चर्म में प्रायः ध्वनि परिवर्तन नहीं किया जा सकता किन्तु कई ऐसी भी होती हैं, जिसमें ध्वनि को यथावसर चढ़ाने-उतारने की व्यवस्था होती है। अवनद्य वाधों के मुख पर मढ़े चर्म को अभीष्ट ध्वनि से मिलाने के लिए तुल्यस्वर छोटी या बड़ी में समुचित बिंबाव आवश्यक होता है। अतः इसके लिए कई अवनद्य वाधों के मूल टाँचे की बाहरी सतह पर चारों ओर छोटी या बड़ी की पंक्तियों में धातु के छल्ले या लकड़ी के गूँटे लम्बे गोल टुकड़े फँसा दिया जाता है जिन्हें आवश्यकतानुसार इधर-उधर सरकाने पर मुखावनद्य चर्म की ध्वनि इच्छानुसार नीची या ऊँची की जा सकती है।

मुख चर्मों को चारों ओर से खींचकर तानने की दृष्टि से अवनद्य वाधों के निम्नलिखित भेद किये जा सकते हैं :-

॥ रज्जुहीन अवनद्य वाध : इन वाधों में मुख को चर्म से मढ़ने के लिए वाध

मुख की बाहरी परिधि पर चर्म का बृत्ताकार बाहरी किनारा चारों ओर से चिपका दिया जाता है, जैसे- खंजरी, चंग, डफ आदि। इन वाधों में रज्जु तथा छल्ले व गूँटे इत्यादि न होने से ये अपरिवर्तनीयप्राय ध्वनि वाले अवनद्य वाध हैं जिन्हें इच्छानुसार किसी विशिष्ट

स्वर में नहीं मिलाया जा सकता ।

12। रज्जुयुक्त अवनद्य वाद्य : इन वाद्यों में मुख पर चढ़ी चर्मपट्टियों को खींचने व कसकर खाने के लिए उठे डोरी या बड़ी से निबद्ध किया जाता है । इनके चार भेद हैं :-

1- रज्जुयुक्त अपरिवर्तनीयप्राय ध्वनि वाले अवनद्य वाद्य : यह वाद्य रज्जु से बंधे होने पर भी अपने निर्माण के पश्चात् तदैव स्वर ही स्वर में मिले होते हैं । जैसे- नगाड़ा, तासा, झील, बोल इत्यादि ।

2- रज्जुयुक्त किन्तु वादन में यथावसर किंचित ध्वनि परिवर्तनीय अवनद्य वाद्य : यह प्रायः द्विमुखी अवनद्य वाद्य होते हैं जिनके दाहिने दोनों मुखों पर अपेक्षाकृत बड़े व चौड़े और मध्य में छतले होते हैं, अतः मध्य भाग के ऊपर की रज्जु पंक्तियों को हाथ से दबाकर कसने व ढीला करने पर वाद्य ध्वनि किंचित ऊंची व नीची होती रहती है जैसे- झुङ्क या डमरु इत्यादि ।

3- रज्जु व धातु के छल्लों से युक्त अवनद्य वाद्य : इन वाद्यों में डोरी की पंक्तियों के बीच धातु के छल्ले फँसे रहते हैं जिन्हें हथर-उपर तरकाने पर इच्छानुकूल स्थूल ध्वनि परिवर्तन कर सकने की व्यवस्था रहती है जैसे- ढोलक, बनारसी झाँपा, तखला इत्यादि ।

4- रज्जु तथा गद्दों से युक्त अवनद्य वाद्य : इन वाद्यों में दाहिने के स्तर पर चारों ओर डोरी या बड़ी की पंक्तियों के नीचे लकड़ी के गद्दे लगे रहने से उन्हें ठोँककर फिस्काने से सूक्ष्म रूप से निश्चिन्त ध्वनि में मिलाने की उत्तम व्यवस्था रहती है । अतः यह वाद्य इच्छानुकूल स्वर में मिलाने की दृष्टि से समुन्नत व अत्युत्तम होते हैं, जैसे- पखावज, तबला, नाल, तथा खसखसिण भारतीय मृदंगसु इत्यादि ।

### आकृति =====

सभी अवनद्य वाद्य भीतर से पोले, चर्म से मढ़े वृत्ताकार मुख वाले और स्थूल दृष्टि से आकार में सामान्यतः गोल होने पर भी उनकी-विशिष्ट आकृतियाँ भिन्न-भिन्न प्रकार की होती हैं । अतः आकृति के आधार पर भारतीय अवनद्य वाद्यों के अनेक भेद किये जा सकते हैं ।

प्राचीन युग में भरत मुनि ने अपने समय के प्रमुख अवनद्य वाद्यों में मिट्टी से बने मृदंग अर्थात् त्रिपुष्कर के तीन रूपों में आँकिक की आकृति

हरीतकी ऊर्ध्वक की आकृति यममध्य और आलिंग्य की आकृति गोपुच्छ के समान बताई है। ।

“हरीतक्याकृतित्वणको यममध्यस्तयोर्ध्वगः ।

आलिंग्यैव गोपुच्छः आकृत्वा तम्रकीर्तितः ।।”

वर्तमान समय में व्यवहार किये जाने वाले अनेक अवनय वायों की आकृतियाँ भी इनसे मिलती-जुलती हैं। अतस्व इन तीन प्रमुख आकृतियों का संक्षिप्त विवेचन उचित होगा :-

1- हरीतकी : हरीतकी एक सुप्रसिद्ध आयुर्वेदी औषधि का फल है जिसे लोग साधारण भाषा में हरेँ या हड़ कहते हैं। यह बड़ी या छोटी दो प्रकार की होती है। बड़ी हड़ गहरे बाह्यामी रंग की दोनों छोर पर कम चौड़ी और मध्य भाग में अधिक उभरी हुई लम्ब-गोल होती है। छोटे हड़ काले रंग की और आकृति में एक दूसरे छोर तक समान झेलनाकार होती है। तंगीत के प्राचीन शास्त्र ग्रन्थों से यह स्पष्ट नहीं होता कि हरीतकी की आकृति से वस्तुतः किस आकृति का तात्पर्य है। प्राचीन प्रस्तर शिल्पों में उत्कीर्ण दोनों आकृतियों के द्विपार्श्वमुखी अवनय वाय दिखाई पड़ते हैं और आज भी व्यवहार में हैं अतः अनुमान होता है कि मोटे तौर पर दोनों ही हरीतकी की आकृति वाले द्विपार्श्वमुखी अवनय वाय हैं। जैसे- भरत नाट्य शास्त्र में उल्लिखित त्रिपुष्कर का आँकिक भाग अथवा वर्तमान काल में महाराष्ट्र का लोक वाय नाल, उत्तर भारतीय ढोलक तथा कर्नाटक तंगीत में बजने वाला मुदंगम आदि हैं।

2- यम : यम एक प्रसिद्ध अनाज का नाम है जिसे साधारण भाषा में बी कहते हैं। बी के दोनों की आकृति साधारणतः लम्बी व चौड़ाई में क्षुद्रिक वृत्ताकार होते हुये भी एक किनारे पर पतली व दूसरे किनारे पर अपेक्षाकृत कुछ चौड़ी व बीच में सबसे अधिक उभरी हुई होती है। अतः एक ओर छोटी, दूसरी ओर अपेक्षाकृत चौड़ी चौड़ी और बीच में सबसे अधिक उभरी हुई आकृति वाले अवनय वाय यमाकृति होते हैं। जैसे-भरत नाट्यशास्त्र में उल्लिखित त्रिपुष्कर के ऊर्ध्वक भाग को यममध्य की आकृति का बताया गया है।

1. भरत नाट्य शास्त्र, क्षुद्रिशोध्यायः ।

३- गोपुच्छ : गोपुच्छ का तात्पर्य है गाय की पूँछ के केशयुक्त अंतिम भाग से है, जो कि चौड़ाई व गोलाई में ऊपर से नीचे की ओर उमर कम बीच में थोड़ा अधिक और फिर कम होते हुये नीचे अन्त में गोल पतला व थोड़ा नुकीला होता है। अतः ऐसी आकृति वाले अवन्ध वाद्य गोपुच्छाकृति हैं। भरत नाट्यशास्त्र में त्रिपुच्छर के आर्त्तिम भाग को गोपुच्छाकृति बताया गया है। स्व० डा० लालमणि मिश्र ने गोपुच्छ को लम्बा गोल व मध्य में उभरी आकृति का मानते हुये उत्तर भारतीय मृदंग अर्थात् पखावज को गोपुच्छाकृति वाद्य माना है<sup>1</sup>। किन्तु पखावज को देखने पर वह हरीतकी से अधिक समानता रखता हुआ वाद्य मालुम पड़ता है। अतः पखावज को हरीतक्याकृति मानना उचित है।

स्व० डा० लालमणि मिश्र ने इन आकृतियों की परिकल्पना के आधार पर एक मुखी अवन्ध वाद्यों के निम्नलिखित तीन उपभेद माने हैं:-

111 अर्द्ध हरीतकी : इस वर्ग में वाद्यों का मुख बड़ा होता है साथ ही दूसरा छोर जो कि बन्द होता है, वह कुछ गोलाई लिये होता है। तबले का बाँया भाग इसी उपभेद में आता है। वास्तव में पंजाब प्रदेश के जोड़ी नामक अवन्ध वाद्य का बाँया नग "धामा" जो कि लकड़ी का बना होता है, और जिसके चर्मावन्ध मुख पर आटा लगाकर बजाया जाता है, उसकी आकृति अर्द्धहरीतकी के समान अधिक होती है।

121 अर्द्ध पखाकृति : इस वर्ग के वाद्यों का मुख बड़ा होता है तथा इनका दूसरा छोर बन्द व नुकीला होता है। नक्कारा, नगझिया आदि इसी उपभेद के हैं।

131 अर्द्ध गोपुच्छाकृति : इस प्रकार के वाद्यों का मुख का वृत्त जितना होता है, दूसरे छोर का वृत्त उतने अधिक होता है। इस वर्ग में तबले का दाहिना भाग तथा घट इत्यादि आते हैं।

इन सबके अतिरिक्त कुछ अन्य आकृतियों में भारतीय अवन्ध वाद्य भी हैं जिनका संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है :-

111 अर्द्ध अण्डाकृति : यह आधे अण्डे की आकृति वाले अवन्ध वाद्य होते हैं। जैसे- बाँया तबला ।

1. भारतीय संगीत वाद्य पृष्ठ सं०-17

2. भारतीय संगीत वाद्य पृष्ठ सं०-17.



12। अर्ध गोलाकार या अर्ध चन्द्राकृति : यह आधे घड़े या आधे चांद की आकृति वाले घ्याले के आकार के अवन्ध वाय होते हैं जैसे- धींता, नगाड़ा, ताता इत्यादि ।

13। पूर्ण गोलाकार : यह गैद की भांति चारों ओर गोल तथा एक ओर एक या अधिक यमावन्ध मुख वाले वाय होते हैं । जैसे- यमावन्ध घट, त्रिमुख वाय तथा पंचमुख वाय आदि ।

14। छाकृति : यह छ्वा या पूर्ण चन्द्र की आकृति के वृत्ताकार अवन्ध वाय हैं, जैसे- दायरा, या कर छ्वा, घंघ, झप, खंजरी आदि ।

15। डमरूकृति : डमरू की आकृति अर्थात् दो शंखों के नुकीली भाग को जोड़ने पर बनी हुई आकृति वाले अवन्ध वाय जैसे- डमरू, हुड्डा, आदि । यह वाय प्रायः दोमुखी होते हैं और इनकी आकृति तावारण्यः मुष्ण चिन्ह से मिलती-जुलती है ।

16। शंखाकृति : यह वाय उल्टे शंख की आकृति अर्थात् मुख पर चौड़े और क्रमशः कम चौड़े होते हुये सबसे नीचे अंत में गोल नुकीले आकार के होते हैं जैसे- स्वांग, नौटंकी, लावणी, महाराष्ट्र, कयाल, राजस्थान, इत्यादि संगीत प्रधान लोक नाट्य में बजने वाले नगाड़ों की जोड़ी अथवा शहनाई या नफीरी के साथ नौबत में बजाये जाने वाले छोटे नगाड़ों की जोड़ी या दु.झ आदि ।

### अवन्ध वायों को निर्मित करने की वस्तु

=====

अवन्ध वायों के मूल ढांचे यममुख और उसे खींच कर तानने वाली बड़ी या डोरी के लिए विभिन्न पदार्थ व्यवहार किये जाते हैं । अतः निर्माण पदार्थ की दृष्टि से भारतीय अवन्ध वायों के अनेक भेद हो सकते हैं जो निम्न प्रकार से हैं :-

1- मूल ढांचा : अवन्ध वायों का मूल ढांचा प्रायः निम्नलिखित पदार्थों से बना होता है :-

11। मिट्टी

12। काष्ठ

13। धातु

14। काँच



11। मिट्टी के ढाँचे वाले अवन्म वाद्य : मिट्टी से बने ढाँचे वाले अवन्म वाद्यों

की परम्परा बहुत पुरानी है। वैदिक

युग में "भूमिदुन्दुभि" नामक अवन्म वाद्य का निर्माण भूमि में गूँदा खोदकर उसके मुख को ढेल के चर्म से आच्छादित करके किया जाता था । धीरे-धीरे मिट्टी से निर्मित होने वाले अवन्म वाद्यों के ढाँचे आग में पकाकर बजाये जाने लगे । इस प्रकार मिट्टी से बने ढाँचे वाले अवन्म वाद्यों में त्रिपुष्कर प्राचीन काल के सर्वप्रमुख अवन्म वाद्य थे । मिट्टी से निर्मित होने के कारण मृदु । मिट्टी + अंग । ढाँचा = । मृदंग । अर्थात् मिट्टी के ढाँचे वाला वाद्य अथवा "मर्दल" या "मुरज" अर्थात् मृदु मिट्टी से बना वाद्य भी कहा जाता है ।

वर्तमान युग में नगाड़ा, दुक्कड़, ताता, झील, नक्कारा, हुग्गी या डग्गा । बाँपा तबला, खोल, मार्दल इत्यादि अवन्म वाद्यों के ढाँचे पकी हुई मिट्टी से बनी हुई होती है ।

12। काष्ठ के ढाँचे वाले अवन्म वाद्य : कई अवन्म वाद्यों के ढाँचे काष्ठ/काठ।

अर्थात् लकड़ी से बनाए जाते हैं। वैदिक

साहित्य में बृक्ष की जड़ में ग्राँ बनाकर उसे पशु चर्म से आच्छादित करके बजाये जाने वाले "वनस्पति" नामक अवन्म वाद्य का उल्लेख मिलता है । इससे पता चलता है कि काष्ठ निर्मित अवन्म वाद्यों की परम्परा बहुत प्राचीन है ।

अधिक मजबूत न होने के कारण एक स्थान से दूसरे स्थान तक लाने और ले जाने में मिट्टी के ढाँचे वाले अवन्म वाद्यों के टूटने-फूटने की बहुत संभावना होती है । जब कि काष्ठ निर्मित अवन्म वाद्यों के ढाँचे अत्यधिक मजबूत होने के कारण इस दृष्टि से अधिक सुविधापूर्ण व उत्तम होते हैं । इसके अतिरिक्त मुख चर्मों को तानने वाली डोरी या बन्दी को काष्ठ के ढाँचे पर अधिक खींचकर अवन्म वाद्य की ध्वनि को अपेक्षाकृत अधिक ऊँचा बढ़ाया जा सकता है । संभवतः इन्हीं गुणों के कारण आगे चलकर इनके अवन्म वाद्यों के ढाँचे काष्ठ से ही बनाये जाने लगे और इतना ही नहीं बल्कि मिट्टी से बनाये जाने वाले अनेक अवन्म वाद्यों के ढाँचे भी धीरे-धीरे काष्ठ से बनाये जाने लगे । जैसे-मृदंग, हुक्का, डमरु इत्यादि । वैसे ही कितनी भी बृक्ष का कठोर काष्ठ अवन्म वाद्यों के ढाँचे बनाने के लिए प्रयोग किये जा सकते हैं, फिर भी परम्परागत रूप में विजयशाल, रक्तचन्दन व वैर इत्यादि वृक्षों के

काष्ठ इसके लिए उत्तम माने गये हैं। आजकल अवनय वाधों के दाँये शीशम व नीम इत्यादि वृक्षों के काष्ठ से भी बनाये जाते हैं। वर्तमान अवनय वाधों में दोलक, पखावज, दक्षिण भारतीय मृदंग, धामा, दाहिना तबला, नाल, खंजरी दप, डमरु, हुडक इत्यादि के दाँये काष्ठ से ही बने होते हैं।

॥३॥ धातु के दाँये वाले अवनय वाध : कुछ अवनय वाधों के दाँये काँसा, ताँबा, पीतल, लोहा इत्यादि कठोर धातुओं से बनाये जाते हैं। प्राचीन संगीत ग्रन्थों से पता चलता है कि उस समय के कुछ विशिष्ट अवनय वाधों के दाँये धातुओं से बनाये जाते लगे थे<sup>१</sup>। जैसे- कुड़ा, डक्का, मँडी, डकुली, दुँदुभि, भेरी, निःसान, तुम्बकी इत्यादि।

प्रायः यह देखा गया है कि पकी मिट्टी या काठ के दाँये को हाथ या किसी कठोर वस्तु से ठोकने पर उत्तरे स्वर्य ही किसी प्रकार की ध्वनि नहीं निकलती, परन्तु धातु से बने दाँये को ठोकने पर उत्तरे एक विशिष्ट अनुरणात्मक नाद निकलता है। इसीलिए मिट्टी या काठ के दाँये वाले अवनय वाधों को ऊँचे स्वर में बजाने पर वहाँ केवल मुखचर्म से ही ध्वनि निकलती है। वहाँ धातु से बने दाँये वाले अवनय वाधों में मुख चर्म की ध्वनि के साथ-साथ दाँये की धात्विक ध्वनि।

॥भी प्रयुक्त हो जाती है जो कि मुखचर्म से निकलने वाली नाद की एक व्युत्पत्ति में बाधा उत्पन्न करती है। अतः ध्वनि की दृष्टि से ऊँचे स्वरों में बजाये जाने योग्य अवनय वाधों के लिए मिट्टी या काठ का दाँया, धातु के दाँये से उत्तम होता है। संभवतः धातु में होने वाले ध्वनि दोष के कारण ही केवल मंद और गंभीर ध्वनि में बजाये जाने वाले अवनय वाधों के दाँये धातु से बनाये जाते हैं। जैसे- धींसा, भेरी, डुग्गी या दाँये तबले की डुग्गी या डग्गा इत्यादि।

॥४॥ कुछ मध्य युगीन राज दरबारों में विशेष उत्सवों पर नृत्य आदि के साथ शोभा के लिए रंग-दिरंगे मोटे काँच के दाँये वाली पखावजों को खड़े होकर बजाये जाने का प्रचलन भी रहा है। उदाहरण के लिए जयपुर के राजदरबार में पिछली शताब्दी तक तावन मास के झूमोत्सव तथा फागुन के होमिकोत्सव के अवसर पर नृत्य के साथ सफेद, हरे, नीले, लाल इत्यादि अनेक रंगों के काँच के दाँये वाली पखावजों को नृत्य के साथ बजाया जाता रहा है। इनमें से अनेक पखावजें अभी भी जयपुर राज्यरिवार के निजी संग्रह में हैं।

1. संगीत रत्नाकर ब्रह्मवाद्याध्यायः श्लोक 1019, 1078, 1098, 1132, 1019.  
2. अभिज्ञान भारती नाट्यशास्त्र 34., श्लोक 10-12.

विज्ञान की दृष्टि से काँस्य-ध्वनि का तुल्यार्हक नहीं है । अतः शोभा के लिये के लिये काँच के दाँधे वाले अवन्ध वाद्य भी ही ठीक हों, परन्तु वे ध्वनि और गुंजन की दृष्टि से उत्तम होंगे, इसमें तर्क है । इसीलिए प्रत्यक्ष व्यवहार में आने वाले अवन्ध वाद्यों के दाँधे प्राचीन काल से परम्परागत रूप में मिट्टी, काठ व धातु से ही बनाये जाते रहे हैं और अब भी बनाये जाते हैं ।

2. मुख चर्म : 'अवन्ध वाद्यों' के मुख पर मढ़ा हुआ रोम हीन चर्म जो कि हाथ या डण्ड की चोट से बजाया जाता है, अवन्ध वाद्यों का सबसे महत्वपूर्ण भाग होता है । अवन्ध वाद्यों के मुख पर मड़े जाने वाले चर्म के गुण-दोष संगीत रत्नाकर में इस प्रकार बताये गये हैं :-

“षाण्मातृकस्य वत्सस्य चर्म स्यात्पुरबन्धने ॥ ११६४ ॥

अन्ये द्विवत्तरस्याहुस्तन्न तद्वेषु दृश्यते ।

बद्धस्य वृषास्यास्य चर्मणा बभ्रुकल्पना ॥ ११६५ ॥

कुन्देन्दुहिमस्रकाशमाग्नपल्लवतनिभम् ।

स्नायुमांसविहीनं च चर्म गौतमं च यत् ॥ ११६६ ॥

श्वेतोदके निशामेका वातयित्वा तमुद्रसम् ।

वाधावसनार्थं तदग्राह्यं श्रीशाङ्गिणोदितम् ॥ ११६७ ॥

मेमोदुष्मं जराग्रान्तं विलम्बं काकमुखावृतम् ।

अग्निधूमहतं जीर्णं न वापे चर्म कर्मकम् ॥ ११६८ ॥

अर्थात् अवन्ध वाद्यों के मुख पर मढ़ने के लिये छः महीने के चमड़े की बाल व्यवहार करने के लिये बताते हैं, किन्तु पैसा प्रचार में नहीं है । स्नायु, मांस, रोम विहीन चर्म जो कि हिम या कुन्द जैसा तपेद और नींबू आग्न पल्लव जैसा चमकदार हो उसे ठंडे पानी में रात भर भिगोकर दूसरे दिन खूब मसलने के बाद अवन्ध वाद्य के मुख पर मढ़ना चाहिये और जैल के चमड़े की बद्धी से पिरोकर बाँधना व कतना चाहिये । चर्बी वाले, बूढ़े व बीमार जानवर के चर्म या कटे-पटे कपड़े के चोंच से आहत आग व धुँस से बराब पुराने तड़े-गले चर्म को अवन्ध वाद्य के मुख पर नहीं मढ़ना चाहिये ।

---

1. संगीत रत्नाकर षष्ठोऽध्यायः

ध्वनि की दृष्टि से अवनय वाधों के मुख पर मढ़ जाने वाले चर्म दो प्रकार के होते हैं :

- 111 मंद गंभीर नाद उत्पन्न करने योग्य मोटा चर्म
- 121 मध्य या तार ध्वनि उत्पन्न करने वाला पतला चर्म
- 111 मंद, गंभीर व बड़ा नाद उत्पन्न करने वाले बड़े आकार के अवनय वाधों के मुख पर समुचित मोटा चर्म मढ़ने के लिए गाय, बैल, भैंस या ऊँट इत्यादि बड़े जानवरों की विशेष प्रक्रिया से कमाई हुई रोम रहित चिकनी खाल व्यवहार की जाती है जिसे कितनी कठोर डण्ड से पीटते हुये बजाया जाता है। मोटे चर्म से बनाये जाने वाले अवनय वाधों में दुंदुभि, भेरी, धौंसा, बड़ा नगाड़ा आदि आते हैं।
- 121 मध्य या तार ध्वनि उत्पन्न करने वाले मध्य या छोटे आकार के अवनय वाधों के मुख पर समुचित पतला चर्म या झिल्ली मढ़ने के लिए विशेष प्रक्रिया से कमाई हुई बकरी या बकरे के रोम रहित चिकनी खाल व्यवहार की जाती है जिसे प्रायः हाथों, छोटे छल्लों या पतली छड़ियों से बजाया जाता है। पतले चर्म या झिल्ली से मढ़ जाने वाले अवनय वाधों में ढोलक, नाल, पखावज, कर्नाटक मृदंगम्, बोल, तबला, ताता, दुक्कल, झील, डफ, छोटे नगाड़े इत्यादि हैं। प्राकृतिक रूप से नारी जातीय जीवों की खाल अधिक पतली, चिकनी तथा मधुर स्वर उत्पन्न करने वाली होती है। अतः हाथों व उँगलियों से बजाये जाने वाले कलात्मक व उन्नत अवनय वाधों के मुख पर मढ़ने के लिए बकरी की खाल, सर्वोत्तम मानी गयी है। ऐसे वाधों में ढोलक, नाल, पखावज, बोल व तबला इत्यादि हैं।

पूर्वी उत्तर प्रदेश के गाँवों में ऐसा प्रवाद प्रचलित है कि बकरी की खाल से मढ़े अवनय वाध के सामने यदि भेड़िये के खाल से मढ़ा कोई अवनय वाध बजाया जाय तो प्राकृतिक रूप से जातिगत भय के कारण पहले वाले अवनय वाध से मढ़ी बकरी की खाल फट जायगी। इससे ज्ञात होता है कि संभवतः अवनय वाधों में कभी भेड़िये की खाल उपयोग करने का प्रयत्न किया गया होगा। परन्तु प्रत्यक्ष व्यवहार में कभी ऐसा दिखाई न देने से प्रवाद की यह धारणा तदेहास्पद प्रतीत होती है।

131. मुख चर्म को ढाँढ़ने वाली बन्नी- मुख चर्म को चारों ओर से तानकर तमान ध्वनि में बजाये जाने लायक रखने के लिये डोरी, ताँत या जानवर की मोटी खाल से बनी पतली लम्बी बन्नी हस्तमाल की जाती है जिसे अवन्ध वाद्य के मुख चर्म की बाहरी परिधि पर पिरोकर खींच दिया जाता है । बन्नी की दृष्टि से अवन्ध वाद्यों के मुख्यतः तीन भेद हो सकते हैं :-

111 तूत की डोरी हस्तमाल किये जाने वाले अवन्ध वाद्य जैसे- दौलक, नाल व बनारसी बाँया तबला इत्यादि ।

121 ताँत हस्तमाल किये जाने वाले अवन्ध वाद्य जैसे- झील, तासा, व छोटे नगाड़े इत्यादि ।

131 बड़े जानवरों की खाल हस्तमाल किये जाने वाले अवन्ध वाद्य जैसे- पञ्जाबज, मुद्ग, तबला, खोल इत्यादि ।

इसके अतिरिक्त तबला, भामा जैसे एक मुखी वाद्यों में बन्नी को बाँधकर कतने के लिये आधार के रूप में चमड़े की बनी गुड़री का प्रयोग किया जाता है । बन्नी में अधिक खिंचाव व कसाव के लिये प्रायः तूत की डोरीवाले अवन्ध वाद्यों में धातु के छल्ले और चमड़े की बन्नी वाले वाद्यों में लकड़ी के गूटे हस्तमाल किये जाते हैं ।

### मुख विलेपन =====

प्राचीन काल से ही उन्नत अवन्ध वाद्यों में ध्वनि को गुँजदार और इच्छित स्वर की दृष्टि से अच्छा बनाने के लिये उनके मुख चर्म के बीच तालाब के किनारे की गीली भिट्टी, मेहूँ या जौ का गीला आटा विशेष विधि से बनाये जाने वाले रंग के मशाले का विलेपन किया जाता है । मुख विलेपन भारतीय अवन्ध वाद्यों की अन्यतम विशेषता है जो कि विश्व के अन्य देशों के अवन्ध वाद्यों में नहीं मिलते । मुख विलेपन की दृष्टि से अवन्ध वाद्यों के दो भेद होते हैं :-

111 बिना मुख विलेपन वाले

121 मुख विलेपन वाले

आधुनिक अवन्ध वाद्यों में चंग, तासा, डफ, झील, खंजरी, हुरक, उमरी इत्यादि बिना मुख विलेपन वाले अवन्ध वाद्य हैं । मुख विलेपन

किये जाने वाले अवनद्य वाधों में ते कुछ के एक मुख चर्म पर और कुछ के दोनों मुख चर्मों पर विलेपन किया जाता है जैसे- नगाड़ा, दुक्कड़, ढोलक, इत्यादि एक मुख पर विलेपन किये जाने वाले और मृदंग, कनाठक मृदंग, तबला, बोल इत्यादि दोनों मुखों पर विलेपन किये जाने वाले अवनद्य वाध हैं ।

मुख विलेपन किये जाने वाले पदार्थ की दृष्टि से भारतीय अवनद्य वाध के निम्नलिखित तीन भेद हो सकते हैं :-

### 11। मिट्टी विलेपन किये जाने वाले अवनद्य वाध

भरत नाट्य शास्त्र में कंकड़, रहित बालू व कुछ बहित तथा जो फिकनी, श्वेत बारीक़्कड़ी, काली, पोतदि, खट्टी व तीखी न हो, ऐसी अवगुणों से रहित नदी किनारे की मधुर-श्याम रंग वाली मिट्टी को पानी से गूँदकर वामक ।आलिंग्यक। और ऊर्ध्वक के मुख चर्म पर लेप करने को कहा गया है<sup>1</sup>। त्रिपुष्कर वाध में केवल वामक ।आलिंग्यक। और ऊर्ध्वक इन दो भागों में ही मृत्तिलेपन किये जाने के कारण इस प्रक्रिया को द्विलेपन कहा गया है<sup>2</sup>। आज भी कुछ आदिवासी जनजातियों के विशेष अवनद्य लोक वाधों में मिट्टी का विलेप किया जाता है ।

### 12। गेहूँ या जौ का आटा विलेपन किये जाने वाले अवनद्य वाध

यद्यपि शास्त्रों में गेहूँ, जौ या दोनों के मिश्रित बीले आटे का प्रयोग मुख विलेपन के लिए अधिक प्रेष्ठ नहीं बताया गया है<sup>3</sup>, फिर भी वर्तमान पञ्जाब के बाँये मुख पर और लखड़ी के बनाये गये बाँये तबले ।धामा। के मुख चर्म के बीच गेहूँ का गीला आटा लगाने की प्रथा और धरनि में व वादन की दृष्टि से यह पूर्णतः संतोषदा होता है । यह प्रथा आज भी प्रचलित है ।

### 13। स्याही विलेपन किये जाने वाले अवनद्य वाध

अवनद्य वाधों में मुख विलेपन के लिए लखड़ी की राख, चावल का माड़ और गुथ के मिश्रण से बने मसाले के प्रयोग का उल्लेख लगभग ।प्रवीं। शताब्दी से मिलता है । बाद में इसी मसाले में लौह धूल की कड़ी हुई राख

1. भरत नाट्य शास्त्र कृत्त्रिपुष्करीध्यायः

2. भरत नाट्य शास्त्र कृत्त्रिपुष्करीध्यायः श्लोक सं० 40.

3. भरत नाट्य शास्त्र कृत्त्रिपुष्करीध्यायः श्लोक सं० 31.



का प्रयोग भी किया जाने बसा। काला रंग होने के कारण इस मञ्चाले की प्रचलित भाषा में स्याही कहा जाता है। मुख विलेपन में स्याही के प्रयोग से सबसे बड़ा लाभ यह हुआ कि संगीत कार्यक्रम के बीच अवन्ध वाद्यों में मिट्टी या आटे का विलेपन थोड़ी-थोड़ी देर में सूखकर कड़ा पड़ जाने पर उसे बदलना पड़ता था, अतः स्याही के प्रयोग से यह अवधि दूर हो गई।

कुछ अवन्ध वाद्यों में गीली या मुनायम और कुछ में सूखकर कड़ी पड़ जाने वाली स्याही का व्यवहार किया जाता है। मुनायम स्याही मुख चर्म की भीतरी सतह में और कड़ी स्याही मुख चर्म की बाहरी सतह पर लगाई जाती है। नगाड़ा, ढोलक, आदि वाद्यों के मुख चर्म की भीतरी सतह में मुनायम स्याही और तबला, पखावज, बोल, नाल, कर्नाटक मृदंगम् इत्यादि वाद्यों में मुख चर्म की बाहरी सतह पर कड़ी स्याही लगाई जाती है। इनमें से तबले के दोनों भागों में तथा पखावज के स्क ही मुख पर स्याही का प्रयोग किया जाता है।

### ध्वनि मार्जना =====

अवन्ध वाद्य के मुख चर्म को किसी उपयुक्त ध्वनि में बजाये जाने योग्य करना ही ध्वनि मार्जना है। ध्वनि मार्जना की दृष्टि से अवन्ध वाद्यों के तीन भेद हो सकते हैं :-

111. ध्वनि मार्जना न किये जा सकने वाले अवन्ध वाद्य : इस प्रकार के

अवन्ध वाद्य में

ध्वनि मार्जना किया जाना संभव नहीं होता। अतः वे प्रायः स्क ही ध्वनि में भिजे रहते हैं जैसे- ढप, डमरू, नगाड़ा, झील, तासा, कंजरी आदि।

12। अर्ध ध्वनि मार्जना वाले वाद्य : इस प्रकार के अवन्ध वाद्य में यद्यपि

किसी सीमा तक ध्वनि मार्जना द्वारा

मुख चर्म की ध्वनि को ऊँचा या नीचा किया जा सकता है, फिर भी उसे इच्छानुसार किसी निश्चित स्वर में नहीं मिलाया जा सकता जैसे- डूबूक, ढोलक, छोटा नगाड़ा इत्यादि।

13। इच्छित ध्वनि मार्जना किये जा सकने वाले अवन्ध वाद्य : इस प्रकार के

वाद्यों को

इच्छानुसार निश्चित स्वर में मिलाया जा सकता है जैसे- पखावज, नाल, कर्नाटक मृदंगम् तथा तबला आदिना। इत्यादि इच्छित मार्जना किये जा



सकने वाले अवन्ध वाद्य हैं ।

### न्यास =====

न्यास का अर्थ है स्थिति । अवन्ध वाद्यों के रखाव और वाद्य की दिशा की दृष्टि से दो स्थिति भेद हो सकते हैं :-

1- अवन्ध वाद्य रखने की दृष्टि से :- इसके मुख्यतः पाँच उपभेद हो सकते हैं:

1क। गौद में रखकर बजाने वाले अवन्ध वाद्य जैसे- छोटा नगाड़ा, बाँया तबला इत्यादि ।

1ख। भूमि पर रखकर बजाने वाले अवन्ध वाद्य जैसे- पखावज, कर्नाटक मृदंगम्, तबला इत्यादि ।

1ग। हाथ से पकड़कर अथर में बजाने वाले अवन्ध वाद्य-जैसे-डमरू, ढप, खंजरी इत्यादि ।

1घ। बगल में दबाकर बजाने वाले अवन्ध वाद्य जैसे- हनुक इत्यादि ।

1ङ.। गले में डोरी या पट्टी के सहारे लटकाकर बजाये जाने वाले अवन्ध वाद्य जैसे- टोलक, ताता, बोल इत्यादि ।

1च। कमर में पट्टी/बाँधकर बजाये जाने वाले अवन्ध वाद्य- जैसे तबला ।

2- वाद्य मुख की दृष्टि से :- इसके भी तीन उप भेद हो सकते हैं :

1क। ऊर्ध्वमुखी : वाद्य मुख को ऊपर की ओर रखकर बजाये जाने वाले वाद्य जैसे-तबला, नगाड़ा, दुक्कड़ इत्यादि ।

1ख। पार्श्वमुखी: वाद्य मुख को अगल-बगल की ओर रखकर बजाये जाने वाले अवन्ध वाद्य। यह दो प्रकार के होते हैं:

1-दक्षिण पार्श्वमुखी- इन वाद्यों के मुख को दाहिने ओर करके बजाया जाता है जैसे- ढप तथा खंजरी इत्यादि ।

2-दिपार्श्वमुखी: अजाते समय इन वाद्यों के दोनों मुख वादक के दाहिनी तथा बाँयी ओर रखी हैं जैसे- पखावज, बोल, कर्नाटक मृदंगम्, नाल, टोलक इत्यादि ।

1ग। तंमुखी : वाद्य मुख को सामने की ओर करके बजाने वाले वाद्य ताता या छोटा नगाड़ा आदि ।

## वादन प्रक्रिया =====

अवन्त्र वाधों को घोब, डंडियों और हाथों से बजाया जाता है, अतः वादन प्रक्रिया की दृष्टि से भारतीय अवन्त्र वाधों के निम्नलिखित भेद किये जा सकते हैं :-

- 111 घोब, डंड, खपधियों या फुँडियों से बजाये जाने वाले अवन्त्र वाध : इस प्रकार के वाधों में दुंदुभि, पीता या बड़ा नगाड़ा घोब से, बड़े आकार का डोल-डंडियों से तथा ताता-पतली खपधियों से बजाया जाता है ।
- 121 हाथ से बजाये जाने वाले अवन्त्र वाध : इस प्रकार के वाध हाथों की उँगलियों या हथेली से बजाये जाते हैं, इनके दो उपभेद हैं :
  - 1अ। एक हाथ से बजाये जाने वाले अवन्त्र वाध जैसे- खंजरी, चंग, लप, हुडक इत्यादि ।
  - 1ब। दोनों हाथों से बजाये जाने वाले अवन्त्र वाध-तबला, पखावज, कर्नाटक मुदंगम, नाल, खोल, दोलक, दुबकुड़ा आदि ।
- 131 डंड व हाथ के सम्मिलित प्रयोग से बजाये जाने वाले अवन्त्र वाध-कुछ द्रिमुखी अवन्त्र वाधों में दाहिने मुख धर्म को पतली डंडी और बाये मुख धर्म को बाये हाथ से बजाया जाता है जैसे- मध्यम आकार का डोलक ।
- 141 पतली डोरी में कड़ी-फुँडी लगाकर बजाये जाने वाले अवन्त्र वाध जैसे- डमरु ।

## व्यवहार =====

मूलतः सभी अवन्त्र वाधों का व्यवहार लय व ताल संगति के लिये होता है, अतः विभिन्न प्रकार की संगीत और उनकी वादन के साथ व्यवहार किये जाने की दृष्टि से अवन्त्रवाधों के निम्नलिखित प्रमुख तीन भेद किये जा सकते हैं :-

1. शास्त्रीय, उप शास्त्रीय व उत्तरे सम्बद्ध अन्य परम्परागत संगीत के साथ बजाये जाने वाले अवन्त्र वाध

भारतीय संगीत के उत्तरी या हिन्दुस्तानी और दक्षिणी या कर्नाटकी, यह दो भेद प्रमुख हैं । इनके अतिरिक्त पूर्वीभारत के बंगाल से

मणिपुर के तक के क्षेत्र में कीर्तन व मणिपुरी नृत्य-गान की परम्परागत शैलियाँ प्रचलित हैं। अतः क्षेत्रीय दृष्टि से इस वर्ग के अवन्ध वाद्यों के निम्नलिखित तीन प्रमुख उपभेद किये जा सकते हैं :-

111 हिन्दुस्तानी संगीत की परम्परागत विधाओं में व्यवहृत वाद्यः

इनमें पखावज व तबला प्रमुख अवन्ध वाद्य हैं। हिन्दुस्तानी संगीत की विभिन्न शैलियों के साथ प्रयोग की दृष्टि से इनके तीन प्रमुख उपभेद निम्नवत् हो सकते हैं :

1क। ध्रुपद शैली के साथ बजाया जाने वाला अवन्ध वाद्य : इस शैली में गाये जाने वाले ध्रुपद थमार, दादरा इत्यादि गीतों तथा इसी शैली में बजाये जाने वाले वीणा, तुरंग आदि तत्त वाद्यों के साथ पखावज बजाया जाता है। कभी-कभी पखावज के अभाव में ध्रुपद शैली के गायन-वादन के साथ तबला भी बजा लिया जाता है, परन्तु उसे अपवाद ही समझा जाना चाहिये।

1ख। अन्य शास्त्रीय व उपशास्त्रीय शैलियों के साथ बजाया जाने वाला कयाल, टप्पा, तराना, चतुरंग इत्यादि शास्त्रीय और तुमरी, दादरा आदि उपशास्त्रीय गायन विधाओं सितार-बरोद आदि तत्त वाद्यों के वादन तथा कथक नृत्य के साथ तबला बजाने की प्रथा है।

1ग। अन्य परम्परागत संगीत शैलियों के साथ बजाये जाने वाले अवन्ध वाद्यः परम्परागत भक्ति संगीत की गायन विधाओं में भजन व कीर्तन के साथ समय-समय पर पखावज, ढोल, ढोलक या तबला तथा नाम व कच्वाली के साथ ढोलक या तबला बजाये जाने की परम्परा रही है। आज इन विधाओं के साथ प्रायः तबला बजाये जाने की ही अधिक प्रथा है।

121 कर्नाटक संगीत में व्यवहृत होने वाला अवन्ध वाद्य :

कर्नाटक शास्त्रीय संगीत में मुख्य रूप से मृदंगम और साथ में प्रायः षट्म तथा वंजीरा। बंजरी भी बजाये जाने का प्रचलन है। इसके अतिरिक्त दक्षिण भारत में संगीत की विभिन्न विधाओं के साथ दिमडिमा। तबल।, तविल, त्रिमुख व पंचमुख वाद्यसु इत्यादि अवन्ध वाद्य बजाये जाने की प्रथा है।

131. बंगाल प्रदेश के परम्परागत वैष्णव कीर्तन व मणिपुर की मणिपुरी नृत्य व गान के साथ बजाये जाने वाले अवनय वाद्य :

बंगाल में वैष्णव महाप्रभु द्वारा प्रचलित वैष्णव कीर्तन की परम्परा में "खोल" नामक मृदंग विशेष रूप से बजाये जाने की परम्परा है। इसी प्रकार मणिपुरी नृत्य व गायन के साथ खोल जैसे ही "पुंग" नामक मृदंग बजाये जाने की प्रथा है।

2. लोक संगीत के अवनय वाद्य :

विभिन्न प्रदेशों के लोक संगीत में अनेक प्रकार के अवनय वाद्यों का व्यवहार किया जाता है। उत्तर भारत के लोक संगीत में व्यवहृत होने वाले अवनय वाद्यों में हलक, ढोल, कंजरी, घंम, नगाड़ा, ढप, ढोलक, ताता, झील, मादल, षट व नाब प्रमुख हैं।

3. सुगम संगीत में व्यवहार होने वाले अवनय वाद्य

वास्तव में सुगम संगीत विभिन्न प्रकार के संगीत का मिला-जुला रूप होता है। अतः उसमें आवश्यकतानुसार शास्त्रीय या लोक संगीत का कोई भी अवनय वाद्य प्रयोग किया जा सकता है। इतना ही नहीं सुगम संगीत की प्रकृति और वातावरण के अनुसार उसके साथ अन्य देशों के विभिन्न अवनय वाद्य । का व्यवहार भी आजकल किया जाने लगा। जैसे

यूरोप के टेम्बूरिन ।

1, कैटल ड्रम ।

तथा अफ्रीका के कांगो ।

1, बांगो ।

1, इत्यादि ।

दाहिने और बायें दो भागों की जोड़ी को समदृष्टिगत रूप में हाथों से बजाया जाने वाला अवनय वाद्य "तबला" आज के भारतीय संगीत में अपना विशिष्ट स्थान रखता है। वादन की विविधताओं के कारण यह वाद्यशास्त्रीय लोक संगीत, सुगम संगीत आदि सभी प्रकार के गायन, वादन और नृत्य विधाओं की संगति तथा स्वतंत्र वादन के लिए व्यवहार किया जाता है। इसलिए भारतीय संगीत के अवनय वाद्यों में इस वाद्य का विशेष महत्वपूर्ण स्थान है।

### दक्षिण भारत में प्रयुक्त विभिन्न लय बाधों के नाम<sup>1</sup>

अराब चट्टी, अष्टादश बाध, बाबा, ब्रह्म-तालम्, बृहत्तालम्, बुदुबुदुका, चक्काई, चन्द्र धिरै-चन्द्रधिरै, घेंडा, घिनताल, घिबड़ा, गीब, डक्का, डक्की, डकोर बाधम्, डमारम्, डमरु, डम्पु, दारु तालम्, दतरी-तप्पट्टे, टबन्दई, डेय धनका, धनकी, दोलक, दोलकी, गेज्जे, गैज्जम्, गेत्तु बाधम्, घटम्, कांच-दोलक, गुम्माटि, हिन्दुस्तान टकोरा बाधम्, इट्टेपुल्लु वरै, इडक्क, इलात्तालम्, बबिक, जालरा, जमिडिका, जम्मेरि, जम्पट, केचिलम्पु, के तप्पट्टे, कनक तप्पट्टे, खंजीरा, खंजरी, करताल, किनकिचि, किरिकटि बाधम्, कोडंगी, कोम्बु, कोत्तुमणि, कुडमज्जा, कुण्डलम्, कुझिमणि, कुझि तालम्, मोरतिंग, मृदंगम्, संगीतिक पुस्तर स्तम्भ, मुट्टु नगारा, नरगज बाधम्, नट्टुवंग तालम्, बम्बे, बंघमुख बाधम्, बंटरवुर चिबड़ा, पाद कट्टे, पेरिबउदल, धिरै कोम्बु, पुल्लुबन कुडम्, राजबाधम्, रमटोलु, रमजा, शली, तन्न उडल, तेगण्डि, तेमक्कलम्, शिलम्बु, शिलम्बु कट्टे, शोमंगलम्, शुद्ध मादलम्, तूब धिरै, तबला, टकोर बाधम्, तालम्, ताल बंम, तम्बट्टम्, तमुक्कु, तन्तिबाने, तप्पुबलगे, ताभाबबा, तातप्पलगे, तबिल, तिमिला, बुडि, तुनतिमा, त्वागराज-बाधम्, उडल, उडुक्के, उरुचि, थिल्लडि, -बाधम्, बिल्लु कोट्टु, बीर माददलम्, बीर मलहारी, बीर बण्डि, इन्दुम् बा बुम्बु बाधम् ।

### उत्तरी तथा दक्षिण भारत के

#### प्रमुख लय बाध

1- गेत्तु बाधम् : यह बाध तान्पुरे के आकार का एक तन्तु बाध है। इसकी लम्बाई तान्पुरे से कम होती है। इसमें चार तार होते हैं जिन्हें उचित स्वरों में मिलाया जाता है। तारों को हाथ से छेड़ने के बजाय दो बारीक डंडियों से आघात देकर आनन्दपुट लय-स्वरस्वरों का प्रदर्शन संभव होता है। इसे बजाते समय तूम्बे का भाग बादक की दाईं ओर रहता है और बाईं ओर डाण्डी के नीचे सहारा देकर डाण्डी को भूमि के समानांतर रखते हैं। आघात सभी तारों पर एक साथ देते हैं। पुणे0 ताम्बमूर्ति ने मैसूर पुणेश के "हेलजलुर" की शिल्पशला में गेत्तुबाधम् का उल्लेख किया है।<sup>2</sup>

1- ल0बा0पृष्ठ 89-90। कैलाश आर्य म्यूजिकल इन्स्ट्रुमेंट, शातकीय संग्रहालय, मदास, अंतिम पृष्ठ ।

2. तुनतिना : यह बाध रक्तारार के समस्थ है जिसका प्रयोग गाबन बादन में निश्चित स्वर वा धृति में रथा के अतिरिक्त लब बाध के समान भी होता है । दक्षिण भारत में गाबक तुनतिना के तार को लबताम्ब से छेड़ते हैं । परिणामस्वरूप स्वर और लब दोनों का निर्बाह एक ही ध्वनि से हो जाता है ।

3. मोरतिंग : इस बाध में लोहे के एक गोलाकार कड़े में इस्पात का एक लचीला टुकड़ा फंसा देते हैं और उसे मुँह में दबाकर लबताम्ब के अनुसार अंगुलियों से छेड़ते हैं । इस बाध को बाधे हाथ से मुँह का सहारा देकर पकड़ते हैं एवं दाहिने हाथ की अंगुलियों से छेड़ते हैं । मुख-गह्वर की रिक्तता के कारण ध्वनि-बुद्धि होती है और मृदंग की संगति में इसकी ध्वनि अत्यन्त मनोरंजक होती है । बहुधा बृन्दबादन में प्रमुख बादक के स्वर से मिलकर मोरतिंग का प्रयोग होता है । आवश्यकतानुसार इस्पात-खण्ड में मोम लगाकर धृतियों में तृप्त परिवर्तन संभव होता है ।

4. घटम् : घटम् घड़े के आकार का ही मिट्टी से बना हुआ एक बहुत प्राचीन लबबाध है । रामायण एवं उपनिषदों में भी इस बाध का उल्लेख है । इसकी मिट्टी की तह बहुत मोटी होती है और साधारण घड़ों से यह अधिक मजबूत होता है । तीमेंट से घड़े के आकार की जो अचार आदि रखने के लिए बर्तियाँ बनाई जाती हैं उनसे इसकी वर्णित समानता है । साधारण घड़े से घटम् का मुख छोटा होता है । दक्षिण भारत में इस बाध का अधिक प्रचार था, किन्तु आजकल अखिल भारतीय युग संगीत में इसका प्रयोग हो रहा है । इस बाध को दोनों हाथों की कलाईयों, दस्तों अंगुलियों, नाखून आदि के सहयोग से बजाते हैं । कभी-कभी बादक अपने बैठ पर घटम् का मुख रखकर उसमें विभिन्न बाधुवायों का निर्माण करता है, कभी मुख को आकाश की ओर ऊँचा अपने प्रतिकूल रख घटम् के विभिन्न स्थानों में कलाई, हथेली, अंगुलियों अथवा नख के आघात से लयात्मक विभिन्न मनोरंजक ध्वनियों का संचार करता है । बैठ से मुख के दब जाने के कारण ध्वनि में बड़ी गहराई आ जाती है । दक्षिण भारत में घटम् के उत्कृष्टतम बादक विद्यमान हैं, जिन्होंने केवल दक्षिण भारत ही नहीं अपितु राष्ट्रीय स्तर पर सम्मान प्राप्त किया है । घटम् के स्थम्भ, मध्यभाग, तल भाग अथवा अन्धान्ध भागों से आघात की भिन्नता के कारण भिन्न-भिन्न तार्गीतिक नाद उत्पन्न होते हैं । दूतरे आघात से बजने वाले बाधों के समान इसे एक ही ढंग से रखकर नहीं बजाया जाता । बादक अपनी कुशलता एवं योग्यता के अनुसार इस बाध को हथर-उपर घुमाते रहते हैं ।

5. जालरा : यह लय बाध मंजीरे के समान पीतल या धातुओं के मिश्रण से बना हुआ होता है। आकार गोल रहता है और केन्द्र में छिद्र होता है जिसमें धागा या तार घिरोकर दोनों हाथों के सहारे इसे बजाते हैं। दक्षिण में इस लय बाध का प्रयोग मुख्यतः हरि-कथा कलाक्षेत्र अथवा भजन-मंडलियों में होता है। साधु लोग अपने गीतों में इसका प्रयोग लयसाम्य की रक्षा के लिए करते हैं। कुशल बादक जालरा, ते लय-प्रकारों का बड़ी योग्यता के साथ प्रदर्शन करते हैं। बंदरपुर का जालरा अपनी मधुर ध्वनि के कारण अत्यधिक प्रसिद्ध है।

6. कुञ्जितालम् : इस बाध का आकार जालरा सदृश ही होता है, अन्तर केवल उसके मध्य स्थान की गहराई में है। इस बाध का मध्यस्थल जालरा से अधिक गहरा होता है। दक्षिण भारत के भक्ति संगीत, जिसे "तेवरम्" एवं तिरुप्पुगज कहते हैं में इसका प्रयोग होता है। इसे कुञ्जिणि भी कहते हैं।

7. चिपड़ा : यह लय बाध दो काष्ठ खंडों से बनता है जिसकी लम्बाई प्रायः छः इंच होती है। इन खंडों का एक भाग तपाट और दूसरा गोल बनाया जाता है, इनमें बीच-बीच में रिक्त स्थान रखे जाते हैं। जिनमें छोटे-छोटे धातु के टुकड़े लगाये जाते हैं। कभी-कभी चिपड़े के ऊपरी तिरों में छोटी-छोटी घुंघरुमा घंटियाँ लगाई जाती हैं। ऊपरी गोल भाग में उंगलियाँ फँसाने के लिए पीतल के छल्ले लगाये जाते हैं जिनके सहारे उन्हें लयकारी के अनुसार बजाया जाता है। धातु खंडों और छोटी घंटियों की सम्मिलित लय ध्वनि भक्ति रस प्रधान संगीत में मधुरता का सृजन करती है। कभी-कभी चिपड़े को सुन्दर बनाने के लिए मत्स्य, बाराह, आदि अवतारों का आकार दिया जाता है। प्र० ताम्बमूर्ति के मतानुसार चिपड़ा का प्राचीन संगीत में प्रयोग नहीं था।

8. शिखरिणी : इसका प्रयोग नागस्वरम्-वादन में एक उपताल बाध के रूप में होता है<sup>2</sup>। प्रमुख लय बाध सदृश इसका प्रयोग नहीं होता, केवल बड़ा कटा लयसाम्य हेतु दक्षिण भारतीय संगीत में इसका प्रयोग होता है। शिखर या प्रयोग मंदिरों में घंटियों के साथ भी लयसाम्य की रक्षा हेतु होता है। शिखर और घंटा की सम्मिलित सुमधुर ध्वनि भक्त रतिकों के हृदय में आरती या पूजा-काल में तन्मोहक लयसाम्य की सृष्टि करती है।

1- ल० बा० पृष्ठ 23

2- प्र० ताम्बमूर्ति कृत ल० बा० पृष्ठ-23



९. चिनताल : दक्षिण में चिनताल अथवा हरिबोल नामक दो धातु के दीर्घ खंडों का प्रयोग होता है जिनका आकार तलवार के समान और लम्बाई तीन फिट होती है। इन धातु खंडों में भी पीतल के मधुर ध्वनि उत्पादक छोटे-छोटे टुकड़े लगाये जाते हैं। भक्त मंडलियों में विशेषकर इतका प्रयोग होता है। कभी-कभी दक्षिण के दंदिरों में बादाकों का समूह इते बजाकर असीसी भाव मुद्रा से भक्ति रसपूर्ण सुन्दर बातावरण का निर्माण करते हैं और लक्ष्माम्ब की सुमधुर ध्वनि में श्रोतागण आत्म-विस्तृत हो जाते हैं।

१०. तातप्पलगई : इतका आकार खंजीरा के समान ही होता है, अन्तर केवल यह है कि चमड़े के स्थान पर लकड़ी का ही बतला गोलाकार टुकड़ा कीलों से जड़दिबा जाता है। इत बाघ का प्रयोग अधिकतर लोक-नृत्यों में होता है।

११. कनकतप्पट्टे : इतमें बांत को गोलाकार बनाकर उस पर चमड़ा मढ़ दिबा जाता है। प्वात लगभग एक फुट होता है। इत बाघ का प्रयोग मंदिरों में स्वागराज की कूतियों के नृत्य में होता है। लगभग १५ इंच या उससे अधिक प्वात वाले समस्त बाघों को दक्षिण भारत में बलन्तलथ तट्टु कहा जाता है जिनका प्रयोग लंका के विभिन्न स्थानों में नामस्वरम् में ताल संगति हेतु किया जाता है।

१२. टोरेकः यह बाघ रेड्डीयोरिड्ड अखिल भारतीय स्तर पर प्रयुक्त लवबाघ अन्तःपुर से लेकर दरबारों तक अपना महत्त्वपूर्ण स्थान लिये हुये हैं। इतका आवरण लकड़ी का होता है जिसे ध्वनि हेतु भीतर से खोखला करते हैं। इतके विभिन्न आकर प्रचलित हैं। ताधारणतः बधी में रस्ती का प्रयोग करते हैं जिसे मध्यस्थित लोहे के छत्तों से कसते हैं। दोनों ओर समान रूप से चमड़ा लगा रहता है। इते अधिकांशतः हाथ से बजाते हैं। कमचियों से भी इते बजाया जाता है।

१३. तबिल : इत ताल बाघ का प्रयोग दक्षिण भार के "नागस्वरम्" सुन्दर वादन में विशेष रूप से होता है। इत बाघ की ध्वनि में तीव्रता होती है। अरब घरेलू कार्यक्रमों में यह अनुप्रयुक्त माना जाता है। तमगोलाकूति लकड़ी को खोखला कर चर्म का ही आच्छादन व बधी लगाते हैं। मध्य भाग में चमड़े की कड़ी बटुटी का प्रयोग रेड्डीक ध्वनि के लिए करते हैं। इत बाघ के काष्ठ आवरण की मोटाई १/४ या १/१० इंच से अधिक नहीं होती।

**बंघमुख बाघ :**

14. मंदिरों में प्रयुक्त यह एक विशालकाय अबनघ बाघ है जिसके बंघमुख होते होते हैं। इस बाघ को एक स्थान पर ही स्थित रखते हैं या स्थानान्तरण हेतु चार चक्कों की गाड़ी का प्रयोग करते हैं। बंघानन पिछ के ही मुखनाम इन मुखों को दिये गये हैं बया-तघोजातम्, ईषागम्, तत्पुरुषम्, अपोरम्, बाग्देवम्। साधारणतः इन मुखों की ऊँचाई समान होती है, पर मध्य स्थित मुख किंचित अधिक उच्च व अन्य मुखों से बड़ा होता है। तबलातरंग तद्गुण इतकी ध्वनि होती है और इसे दोनों हाथों से बजाते हैं।

15. नगारा : यह विशालकाय अबनघ बाघ गोलार्द्ध की आकृति का होता है। मुख का व्यास अर्द्ध-तीन फिट का होता है। इसका आवरण तांबा, पीतल, लाटा आदि धातु से बनते हैं। इसे बादक सहित दो चक्कों की गाड़ी पर रख कर बिग्रह मूर्ति के पीछे बजाते व खींचते हुये ले जाते हैं। कभी-कभी इसे हाथी पर स्थापित कर बजाते हुये जुलूस के आगे-आगे चलते हैं। रणभूमि हेतु प्रयुक्त भेरी, टुन्डुभि आदि इसी श्रेणी के बाघ हैं और शत्रुदल द्वारा विषय के इन लक्षबाधों को हस्तगत कर लेने का तात्पर्य "विजय" माना जाता था।

16. दमारम् : यह भी धार्मिक अनुष्ठानों में प्रयुक्त लक्षबाघ है। यह दो कोणयुक्त काष्ठ निर्मित अबनघ बाघ है जिसे बेल पर स्थापित कर धार्मिक जुलूसों में बजाते हैं। बजाने की छड़ियों में एक तीथा और एक बक्र होता है।

17. उडुक्कई : इस लक्षबाघ की आकृति के कारण "तुडि" या "इदतुरंगुवरइ" भी कहते हैं। इसमें बाघ के दोनों मुखों पर बतले चमड़े का आच्छादन मोटे धागे के तनाब सहित देते हैं। मध्यस्थल पर धागों के ऊपर एक बट्टा होता है जिसे दबार लक्षध्वनि की उच्चता-नीचता का नियंत्रण संभव होता है। बाघ को बायं हस्त से बड़कर दक्षिण हस्त की उंगलियों से बजाते हैं। विशेषकर दक्षिण भारतीय ग्रामीण मंदिरों में इस बाघ का प्रयोग अधिक होता है।

18. टेबन्दइ : यह बड़े आकार का उडुक्कई है। आवरण काष्ठ का होता है और आच्छादन का चमड़ा भी किंचित मोटा होता है।

19. बम्बई : लगभग एक फुट लम्बे दो चर्मबाधों को बम्बई कहते हैं। आवरण कूल व बेल-बूटों से टुन्डर रत्न से घिरित किये जाते हैं। छड़ी से बजाते हैं और कतने के लिए दोलक तद्गुण धातु के छल्लों का प्रयोग किया जाता है।

20. तूर्बविरइ व चन्द्रविरई : तूर्ब व चन्द्र की आकृति के इन दोनों लक्षबाधों का दक्षिण भारत के मारिबम्बन व अन्य मंदिरों में कतिपय प्रयोग विद्यमान है। आच्छादन का चमड़ा बतला होता है।

बाध में लगे हुये हैण्डल के द्वारा इसे कबाल पर बांधकर कमधियों से बजाते हैं। इसे तूर्यमंडलम् चन्द्रमंडलम् भी कहा गया है।

21. तिमिला : यह दो मुख का अबनघ बाध है जिसे कमर के साथ झुलाकर एक तरफ हाथ से बजाते हैं। मलाबार मंदिर के बादक इस बाध पर विभिन्न लयात्मक कौशल वृद्धि करते हैं।

22. इदक्क : दक्षिण भारत का यह एक अभिनव लयबाध है। विशेषता यह है कि इसके दोनों मुखों पर चमड़ा फंसा हुआ नहीं रहता बल्कि घुघक गोलाकार कुंज में चमड़े को घेराकर उसे बाधमुख पर तटाकर तार द्वारा उन्हें तनाव से बांधते हैं। तारों को मुट्ठी द्वारा घुघक घल देकर केवल लय ही नहीं बल्कि एक तप्तक से अधिक स्वरों का सृजन भी संभव हो जाता है। इसे कमघी से बजाते हैं और कुशल बादक इस बाध में अद्भुत संगीत-निर्माण कर लेते हैं।

23. दातरितप्पतड्ड : इस बाध में धातु के एक गोलाकार कुंज में चमड़ा लगाते हैं और बाधें हाथ से बेट के किनारे लगाकर दाहिने हाथ की उंगलियों से बजाते हैं। साथ ही बाधें हाथ से तेमककालम् बजाते हैं।

24. तेमककालम् : यह धातु निर्मित धनबाध है, जिसे दातरी साथ लोग प्रयोग में लाते हैं। यह चन्द्राकार होता है और मंदिरों में भी इसका प्रयोग होता है। बजाने के लिए गोलाकार मोटी लकड़ी के टुकड़े का प्रयोग होता है। दक्षिण भारत में इसका प्रयोग कर धीरे-धीरे तेमककालम् लय निर्वाह करते हुये भीख मांगते हैं।

25. ब्रह्मतालम् : मंदिरों में प्रयुक्त होने वाले बड़े आकर के धनबाध को ब्रह्मतालम् कहते हैं।

26. तालम् : यह भी एक विशिष्ट छोटी आकृति का कटोरानुमा धनबाध है। इसका प्रयोग मृदु आनन्दबर्दक लय-ध्वनियों के लिए, विशेषतः ते हीरि कथा या भजन में होता है।

27. तिलम्बु : यह चांदी का गोलाकार कड़ानुमा होता है जिसका भीतरी भाग बोला रहता है। उसमें धातु के छोटे-छोटे टुकड़े डाल दिए जाते हैं। इसे बैरों में बहनेते हैं और नृत्य में लय का निर्वाह करते हैं।

28. तालगई : यह भी बैजन के समान दक्षिण भारत का बैरों में बहने का एक गहना है जिससे मधुर लयात्मक ध्वनि निकलती है।

उत्तर भारत में इसे घुंघरु या घुंघरा कहते हैं। कबाल की डोरी में इसे धिरोकर बैरों में बांधते हैं। नर्तक या नर्तकियाँ इसे बहुत ध्वनि मानते हैं।

29. बुजारी कैचिलम्बु : यह भी धातु निर्मित गोलाकार कड़ा होता है और लगभग 1 इंच मोटा और धोला होता है जितमें धातु के छोटे-छोटे टुकड़े डाल दिये जाते हैं। इन्हें दोनों हाथों में उंगलियों के सहारे अलग-अलग बकड़कर कई तरह के लब स्वरूपों का सुजन किया जाता है। ग्रामीण मंदिरों में उनका विशेष प्रयोग होता है।

30. बल्लिलोड्डि बाधम् : यह तात या आठ किट लम्बा धनुषाकृति का होता है जितमें मोटे चमड़े का डोरा लगा रहता है। कई स्थानों में छोटी-छोटी घंटियाँ लगाई जाती हैं और उसके मध्य भाग में एक हण्डी लगा देते हैं। इसकी लयात्मक ध्वनि के साथ आदिम जातति के लोग धार्मिक गीत गाते हैं।

31. तन्ति बानर्द : यह ग्रामीणों का एक कौतिकपूर्ण लयबाध है जितमें एक मिट्टी की हण्डी के भीतर ते तार लगाया जाता है। बहले तार के स्थान पर बांत का प्रयोग करते थे और नरम्बुबानर्द कहते थे। इन्हें नरकुन्द और तन्तीकुन्द भी कहते हैं। हण्डी के मुख पर चमड़ा लगाया जाता है और उसके केन्द्र से धातु निर्मित छल्ले के सहारे आर बारम्ब लगाया जाता है। जब इस बाध को बजाते हैं तो छल्ले के कारण लब ध्वनि में मधुर स्वनन्दन होता है। इस बाध के द्वारा कुशल बादक अनेक लय गतियों का प्रदर्शन करते हैं। तार की स्थूलता को बदलकर स्वर स्थानों में परिवर्तन भी संभव होता है।

32. गुम्पटी : यह अबनय बाध आन्ध्र प्रदेश के कुछ जिलों में प्रचलित है जितका उपयोग ग्रामीण लोग विशेषकर "बालनाम्न" कथा के लिए करते हैं। इसका आकार तुराही के समान होता है और उसकी बेंदी पर दो इंच व्यास का चमड़ा लगाया जाता है। आबरण पर 10 छोटे-छोटे छेद होते हैं जिनसे क्वात की डोरियाँ बिरोकर एक गोलाकार छल्ले में बांध देते हैं। बाध को खड़ा रख कर बजाते हैं।

33. बुल्लुबन कुदम् : यह भी मिट्टी का घड़ानुमा लयबाध है जितके मुँह पर चमड़ा लगा देते हैं और उसके केन्द्र से मोटा धागा घड़े के भीतर से लगाते हैं जो तनकर एक धातु निर्मित कटोरे में कंठा रहता है। इसे लयात्मक घात देकर बजाते हैं। मालाबार की साथ बूजने वाली बल्लुबन आदिम जाति का यह लयबाध है।

34. बिल्लुकोतू : यह भी धनुषाकृति का एक लोक लयबाध है जितमें बारिबल आदि बूधों की मोटी छाल को धनुषाकार मोड़कर एक बांत को डोर के स्थान पर लगा देते हैं व लब के अनुतार एक छड़ी से घात देते हैं।

35. तम्बततम् : एक गोलाकार क्रेम पर चमड़ा लगाकर चमड़े के धागे से ढीं तिलकर बजाते हैं। यह उड़ीसा के कोता नामक आदिम जाति

## तबला और पखावज की तुलना

उत्तर भारत के शास्त्रीय ताल वाद्यों में तबला और पखावज का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। तबले का पूर्वज वाद्य पखावज है। मुगल राज्य काल में भारतीय संगीत में अनेकों परिवर्तन हुए। पखावज के स्थान पर तबले का जन्म और उसका प्रचार एक उल्लेखनीय परिवर्तन है। दोनों वाद्यों का तुलनात्मक विवरण निम्नवत् है :-

पखावज	तबला
1. यह भारत का अत्यन्त प्राचीन वाद्य है और इसका जन्म संभवतः ईसा से 500 वर्ष पूर्व हो चुका था। इसका पूर्व नाम मृदंग है।	यह आधुनिक युग का अत्यन्त लोकप्रिय वाद्य है, इसके प्रचार का क्रमिक इतिहास 300 वर्षों से अधिक का उपलब्ध नहीं है।
2. कुछ विद्वानों के अनुसार मृदंग का प्राचीन नाम पुष्कर था और इसके तीन मुँह हुआ करते थे, मृदंग का बरीर पहले मिट्टी का बनाया जाता था, परन्तु धीरे-धीरे मृदंग को पखावज कहा जाने लगा और इसका बरीर लकड़ी का बनाया जाने लगा।	कुछ विद्वानों का कहना है कि तबले का जन्म प्राचीन वाद्य दुर्दुर के आधार पर हुआ है। यह दो भागों में विभाजित होता है, एक को दाहिना और दूसरे को बायाँ या डग्गा कहते हैं, दाहिना तो तद्विष लकड़ी का ही बनता है, परन्तु बायाँ-मिट्टी, लकड़ी, लोहे या पीतल का भी होता है।
3. पखावज के दाहिने का मुँह 6 से 8 इंचों के बीच हुआ करता है, अतः ये नीचे स्वर में ही मिलाया जाता है।	तबले का मुँह पखावज के मुँह की अपेक्षा छोटा होता है। अतः बहुत उच्च स्वर में भी घड़ाया जा सकता है।
4. पखावज के बाये पर ताजा गुंथा हुआ जो या मेरु का आँटा लगाया जाता है, इसका व्यास अधिक होता है।	तबले के बाये मुख के एक किनारे दाहिने के समान तयाही लगा रहता है।
5. पखावज के बोल जोरदार और गंभार होते हैं, इसके वादन में पूरी हथेली का प्रयोग किया जाता है।	तबले के बोल कोमल और मधुर होते हैं। इसमें अंगुलियों को अधिक प्रयोग किया जाता है।
6. पखावज का प्रयोग प्राचीनकाल के	तबले का प्रयोग आधुनिक युग के खयाल,

- ध्रुवधमार अंग की गायकी के साथ और कभी-कभी नृत्य के साथ भी किया जाता है ।
7. इसके मुख्य ताल धमार, चारताल, गजझम्पा, रुद्र, ब्रह्म, तेवरा तथा मूलताल आदि हैं ।
8. पखावज की मुख्यरचनासं-परनु, टुक्का, पड़ाल तथा रेलें आदि हैं ।
9. इसके कुछ बोल इस प्रकार के होते हैं-धुमकिट, गदिगल, क्कान धा, गददी च्छिनग ।
- अंग की गायकी के साथ किया जाता है। इसका प्रयोग नृत्य के साथ ही बूझ होता है ।
- इसकी मुख्य तालें-तीन ताल, झमताल, एक ताल, आड़ा चार ताल, झक, झमरा, तिलवाड़ा तथा पंचम सवारी आदि हैं
- तबल की मुख्य रचनासं-पेडकारा, कायदा रेली और गत आदि हैं ।
- तबल के बोल-तेरे, तिरकिट, धाति आदि हैं ।

=====

## **अध्याय ३**

- १. दक्षिण एवं उत्तर भारत के प्रमुख अवनद्य वाद्य**
- २. प्राचीन एवं अर्वाचीन अवनद्य वाद्य**



### दक्षिण एवं उत्तर भारत के प्रमुख अवयव वाद्य

तंगीत में गायन, वादन तथा नृत्य के साथ ताल देने की प्रथा अत्यन्त प्राचीन है। ऐसा कहा जाता है कि शिव जी के तान्दव के "ता" और वार्वती के तारय से "त" लेकर ताल शब्द की उत्पत्ति हुई और इससे ताल की तुष्टि हुई है।

ताल अथवा ताल वाद्यों सम्बन्धी अनेक उल्लेख प्राचीन ग्रन्थों में पाये गये हैं। जिस समय घुस्तातुर शासक को मारकर शिव जी ने आनन्द मग्न होकर तान्दव नृत्य आरम्भ किया उस समय उनके पुत्र गणेश जी ने बृध्वी में गद्दा बोटकर उस पर घुस्तातुर शासक की खाल मढ़कर तान्दव नृत्य के साथ तंगीत की। दुर्गा देवी का "ताल नाद क्रियाध्व मृदंग ध्वनित्ययं" कहा गया है। महिषासुर से युद्ध करते समय मृदंग की ताल वय ध्वनि चालू थी जिसके नाद में देवी युद्ध कर रही थीं। पैकुण्ठों की महकिलों में गायन, कीर्तन आदि के साथ मृदंग के प्रयोग के बारे में भी अनेक उल्लेख प्राचीन ग्रन्थों में पाये गये हैं।

तंगीत के इतिहास में मध्यकाल 8वीं शताब्दी से 18वीं शताब्दी तक के काल को एक महत्वपूर्ण समय कहा गया है। इसी काल में भारतीय तंगीत की सबसे अच्छी उन्नति हुई। रियासतों में तंगीत को आश्रय और संरक्षण मिला, जिससे तंगीत का प्रचार और विकास हुआ। 11वीं शताब्दी से मुसलमानों का आगमन भारत वर्ष में प्रारम्भ हुआ और लगभग 12वीं शताब्दी तक वे भारत के बाहक बन गये।

### मृदंग

तुषाकान्त में भगवान् शंकर को मृदंग तथा मुरज का आविष्कारक बताया गया है। प्राचीन ग्रन्थों में मृदंग, बण्य तथा ददुर को बुझकर वाद्य कहा गया है इन बुझकर वाद्यों की जिनमें मृदंग प्रमुख है, उत्पत्ति बताते हुये महर्षि भरत ने कहा है :

वर्षा ऋतु में अनध्याय के दिन बानी लेने के लिए स्थापित मुनि बुझकर के किनारे गये, आकाश मेघाच्छादित था तथा वर्षा हो रही थी, तेज हवा के साथ जो बानी की छूटें कमल के पत्तों पर बह रही थीं उनसे एक विशेष प्रकार की अनुरज्य ध्वनि उत्पन्न हो रही थी, जिसे उन्होंने अयानक

सुना तथा उन्हें बड़ा आश्चर्यजनक लगा, इसलिये उन्होंने इसे फिर ध्यान से सुना । यह देखकर कि उस ध्वनि का नाद ऊँचा-नीचा तथा मध्य स्थानीय होने के साथ-साथ गंभीर सुद्ध तथा कर्णप्रिय भी था । जब वे अपनी पण्डुटी में लौटे तो उन्होंने उसी टंग का ध्वनियों से युक्त गीतवक्त्र की सहायता से मूर्दंग, पञ्च और ददुर जैसे पुष्कर वाद्यों की रचना की । उसके बाद उन्होंने इन वाद्यों के दोनों मुखों को चम्ड़े से कम दिये तथा उन्हें श्रुतियों से सजा ।

ऐतिहासिक दृष्टि से मूर्दंग, मुरज आदि का उल्लेख वैदिक साहित्य [वांगमय] में प्राप्त नहीं होता फिर भी मित प्रकार मूर्दंग आदि का नाम बालमीकि रामायण में प्रयुक्त होता है, उससे यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि रामायण काल से अनेक वर्षों पूर्व इन वाद्यों का प्रचार हो चुका था । रामायण के अध्ययन से ऐसा पता चलता है कि उस समय अनेक वाद्यों में मूर्दंग का सर्वाधिक प्रचार था । रामायण में मूर्दंग तथा मुरज का अलग-अलग वर्णन मिलता है, जिससे यह समझना चाहिए कि इन वाद्यों के रूप में कुछ अन्तर अवश्य था । महाभारत में भी मूर्दंग तथा मुरज के अलग-अलग नाम उपलब्ध होते हैं । कालीदास के साहित्य में मूर्दंग, मुरज तथा मूर्दंग इन तीनों का उल्लेख स्थान-स्थान पर प्राप्त होता है । महर्षि भरत के समय तक मूर्दंग तथा मुरज का उल्लेख ही प्राप्त होता है, परन्तु मूर्दंग का कहीं उल्लेख नहीं मिला । तारंगदेव ने मुरज तथा मूर्दंग को मूर्दंग का ही पर्याय माना है<sup>1</sup> । अभिनव गुप्ताचार्य ने मुरज को मूर्दंग का पर्याय बताया है । इस प्रकार यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि मूर्दंग मुरज का ही पर्याय है । बालमीकि रामायण में मुरजस्तु मूर्दंगस्तु का एक साथ प्रयोग एक ही स्थान पर हुआ है, अन्य स्थानों पर केवल मूर्दंग शब्द का ही व्यवहार किया गया है । मुरज मूर्दंग के पर्याय होने के कारण ही महर्षि भरत ने कहीं-कहीं मूर्दंग शब्द के लिए मुरज शब्द का प्रयोग किया है । तारंगदेव ने मूर्दंग को भी मूर्दंग का पर्याय माना है । महर्षि भरत ने मूर्दंग का कहीं उल्लेख नहीं किया । कालीदास के साहित्य में मूर्दंग का उल्लेख कहीं-कहीं प्राप्त होता है । मध्य युग में वाद्य का संबंध

1. सुन्दर काण्ड, सर्ग-11

2. संगीत रत्नाकर, धाधाध्यायः

संस्कृत से पुनः जुड़ जाने के कारण मर्दन के स्थान पर मूर्दंग शब्द की पुनर्प्राप्ति हो गई ।

नाम परिवर्तन से मूर्दंग का वह रूप जो प्राचीन काल से महर्षि भरत के समय तक रहा, कब लुप्त हो गया, इसका कोई प्रमाण नहीं है । जिस वाद्य को आज हम उत्तर भारतीय मूर्दंग अथवा पखावज मानते हैं, दक्षिण भारतीयजिसे अपना मूर्दंगमँ कहते हैं, वह भरत कालीन मूर्दंग का केवल एक भाग है । मूर्दंग में यह परिवर्तन लगभग सातवीं शताब्दी से होने लगा था जो तारंगदेव के समय तक पूरी तरह बदल गया । यद्यपि तारंगदेव ने मर्दन को मूर्दंग का पर्याय बताया है किन्तु यह भी कह दिया है कि उस समय भरत कालीन मूर्दंग का प्रचार नहीं है, इसलिए मैं मर्दन का ही वर्णन करता हूँ<sup>1</sup> । तारंगदेव ने कहा है कि मूर्दंग को पुष्करत्रय कहते हैं<sup>2</sup> । भरत रचित सा नाट्यशास्त्र में ऐसा कई स्थान हैं जहाँ मूर्दंग को पुष्करत्रय कहकर पुकारा गया है<sup>3</sup> । अतः यह स्पष्ट रूप से प्रतीत होता है कि जैसे आज तक के दो भाग हैं, ठीक उसी प्रकार भरत के समय में मूर्दंग के तीन भाग थे । कुछ विद्वान महर्षि भरत द्वारा बताये श्रुये मूर्दंग के रूप को देखकर यह अनुमान लगाते हैं कि उस समय कोई त्रिमुखी ताल वाद्य प्रचार में अवश्य था । कुछ विद्वान यह कहते हैं कि महर्षि भरत पण्य, ददुर आदि का वर्णन भी किये हैं, परन्तु मूर्दंग का कोई नाम-जोष नहीं दिया है । जिन महर्षि भरत ने अवन्य वाद्यों में मूर्दंग को स्वप्रिष्ठ माना है, उनके वादन की विविध रूप से वर्णन भी किया है, यथा- मार्जना विधि, हस्त तंघासन आदि । उनके काव, वर्म आदि के गुण-दोषों पर विचार भी किया है । उनके आकास-प्रकार का भी वर्णन किया है । ऐसा विश्वास नहीं होता, परन्तु ध्यानपूर्वक देखने पर यह मातुम होता है कि भरत ने मूर्दंग के आकास-प्रकार का विधिवत् वर्णन किया है । वास्तव में महर्षि भरत ने मूर्दंग का जिस प्रकार वर्णन किया है, वह सामान्य रूप से ग्राम्य प्रतीत होता है क्योंकि एक ओर तो उन्होंने मूर्दंग के तीन रूप बताये हैं- हरीकली, ज्वाहृति तथा गोपुष्पा<sup>4</sup> जिनमें यह तीनों मूर्दंग के ही रूप भेद प्रतीत होते हैं किन्तु उसके बाद ही उन्होंने यह

1. संगीत रत्नाकर- 6/1028
2. संगीत रत्नाकर 6/1027
3. भरत नाट्यशास्त्र- अध्याय-34
4. संगीत रत्नाकर 6/1027

भी कहा है कि आंकि का हरीतकी के समान, ऊर्ध्वक ऊर्ध्वक का तमा के समान तथा आलिंग्य का गोपुष्पा के समान रूप होता है ।

उक्त वर्णन से ऐसा प्रतीत होता है कि मृदंग, आंकि, ऊर्ध्वक, आलिंग्य आदि भिन्न-भिन्न वाद्य हैं, किन्तु यह सत्यनहीं है । जिस प्रकार आज तबला शब्द का व्यवहार होता है अर्थात् तबला कहने से उसके दायें तथा बायें इन दोनों भागों का बोध होता है और तबला कहने पर केवल दायें तबला का अर्थ भी समझा जाता है, ठीक उसी प्रकार प्राचीन काल में उक्त तीनों व्यों को मिलकर ही मृदंग समझा जाता था। तब उन्हें आंकि, ऊर्ध्वक तथा आलिंग्य कहकर पुकारते थे। आंकि, ऊर्ध्वक तथा आलिंग्य मृदंग के ही हिस्से थे, इस बात का प्रमाण चौतीसवें अध्याय में महर्षि भरत के अनेक वचन प्राप्त होते हैं । श्री भगमोहन घोष ने नाट्य शास्त्र के अंग्रेजी अनुवाद के पृष्ठ-162 में नोट 11113 में आलिंग्य के नाम का विशेषण करते हुये लिखा है :

"It seems to be a drum held against the breast of the player who embraced it as it were. Hence came this name. (Alingya an instrument to be embraced)!"

उपर्युक्त कथन से ऐसा प्रतीत होता है कि श्री घोष ने आलिंग्य को वादक के शरीर से आलिंगित कहने वाला वाद्य माना है, किन्तु वे भी यह नहीं समझ पाये हैं कि आलिंग्य कोई स्वतंत्र वाद्य नहीं बल्कि यह भी मृदंग का ही एक भाग मात्र है ।

भरत काशीन मृदंग का उपर्युक्त रूप निर्धारित करने के साथ-साथ यहाँ यह भी बताया गया है कि उक्त मृदंग के यद्यपि तीन हिस्से होते थे, किन्तु उसका वह भाग जो लैटा रहता था, उन खड़े रहने वाले भागों की अपेक्षा अधिक महत्वपूर्ण समझा जाता था । उस काल के कुछ ऐसे बोलों का वर्णन भी भरत नाट्यशास्त्र में आया है जिनका वादन केवल आंकि के द्वारा तथा दक्षिण मुखों द्वारा किया जाता था । जिसका स्वयं महर्षि भरत का आंकि के साथ मृदंग शब्द का कई बार जोड़ देना<sup>1</sup> इस बात की ओर सूचित करता है कि मृदंग का आंकि भाग ही प्रमुख था । मृदंग का रूप वर्णन करते हुये भी पहले आंकि का ही वर्णन किया है । नाट्यशास्त्र के अनुसार आंकि

---

1. भ. उर्ध्वगता।

का हरीतकी ल्य था जिसकी बम्बाई साढ़े तीन बालिस्त तथा मुख 12 अंगुल के व्यास का होता था<sup>1</sup>। उसके चार बालिस्त लम्बा तथा 14 अंगुल व्यास के मुख वाला होता था<sup>2</sup> ।

मृदंग का आलिंग्य भाग 3 बालिस्त लम्बा तथा 8 अंगुल व्यास के मुख वाला होता था<sup>3</sup> ।

- 
1. भरत नाट्य शास्त्र 34/45 पृ० 417
  2. भरत नाट्य शास्त्र, अ. 34/257
  3. भरत नाट्य शास्त्र 34/258

## अवन्म वाधों का चमड़ा

=====

मूर्दंग में लगने वाला चमड़ा न तो पुराना हो, न ही फटा-फटा, न कौर के द्वारा डबू किया हुआ हो, न मोटा हो तथा आग अथवा धूप से खराब न हुआ हो। चमड़े का रंग नवीन पल्लव के समान अथवा हलु तथा कृन्द के समान श्वेत स्वं चमकदार हो स्वं तमस्तदोषों से रहित हो। ऐसे चमड़े को रोम रहित कर, पानी में भिगोकर रखा जाय तथा दूसरे दिन उसे निकाला जाय, पहले उसका खूब मर्दन किया जाय, बाद में मूर्दंग पर चढ़ाया जाय। इस प्रकार से निर्मित मूर्दंग आदि वाधों की वादन क्रिया का माध्य आत्म में विशद विधान उपलब्ध होता है।

## मूर्दंग का ढाँचा

=====

मूर्दंग का ढाँचा खैर वा रक्त चन्दन का काठ लेकर कुशा कारीगर से बनवाया जाता है, इसका मध्य साढ़े इक्कीस अंगुल जोटा और लम्बाई 12 मुठ होनी चाहिए। दाहिना भाग 14 अंगुल मोटा और ढाँचा 13 अंगुल के करीब, फिर दो लोहे अथवा काठ के कड़े, दोनों मुखों पर चढ़ाइये। इन कड़ों में एक अंगुल के अन्तर से 20-20 छेद होता है, दोनों मुख चाम से मढ़कर उस पात्र को कड़े से नैपेट दिया जाता है। कड़े के छेदों में चाम की डोरी डालकर उन्हें खींचकर चाम को कटा जाता है। दाहिनी मुख के चमड़े में 8 अंगुल प्रमाण से गोलाकार लोह पूर्ण की स्याही जमाया जाता है। बायें मुख के चमड़े में जब खजाना हो तब, गेहूँ की चून की 6 अंगुल पूरी पानी से तानकर लगाया जाता है। इस मूर्दंग के तीन भेद हैं :

11। मूर्दंग

12। मुरज

13। घादल

इन तीनों को ही मूर्दंग कहते हैं। इस मूर्दंग के मध्य में ब्रह्मा का वास है। बायें मुख में विष्णु का दाहिने मुख में शक्ति भगवान का और मूर्दंग के काठ, कड़ा आदि में 33 कोटि देवता वास करते हैं। हस्ती से इसका नाम त्वमंज भी है।

## मूर्धन का पाठाक्षर =====

दाहिने मुख में :

1- त, 2- थि, 3- धी, 4- ठ, 5- ने, 6- हं, 7- दे.

यह सात अक्षर होते हैं ।

बाँये मुख में :

1- ठ, 2- र, 3- त्या, 4- ट, 5- थ, 6- ता.

यह छः अक्षर होते हैं, पटख के मकार आदि लेकर

सोलह पाठाक्षर होते हैं ।

अकारादि त्वरों के उदाहरण  
=====

1- अक, 2- तक, 3- थि, 4- नक, 5- तुक, 6- न्ह 7- किट दे, 8- धेय,  
9- किरन्द, 10- का, 11- धन, 12- धन, 12- धीहं, 13- किट, 14- किडि  
15- गिह, 16- धिमि, 17- इगु इत्यादि ।

अकारादि त्वरों के उदाहरण  
=====

1- जग, 2- हग, 3- टंक, 4- छड 5- जड, 6- तत, 7- धा, 8- दंदा,  
9- धता, 10- नग, 11- ननगि, 12- किट, 13- किड, 14- किण, 15- गिडि,  
16- टिंकिं, 17- दिगि, 18- धिधि, 19- टिट, 20- ककु, 21- कुन्दरिक,  
22- तुत, 23- क, 24- डे, 25- ये, 26- यो, 27- यो, 28- ये, 29- धेय ।

होतों के निकालने की रीति  
=====

- त- अंगूठा, कनिष्ठा तथा अनामिका दबाकर बजाने से "त" निकलेगा ।  
थि- वाममुख में हथेली से तथा दक्षिण मुख में ठेढ़ी उंगली से ताड़न करने पर "थि" निकलेगा ।  
धी- अंगूठा छोड़कर दाहिने मुख पर उंगलियों से छूट के ताड़न करने पर "धी" निकलेगा ।  
न- मूर्धन के मुख के किनारे अनामिका के अगले भाग से ताड़न करने पर "न" निकलेगा ।  
कि- अनामिका तथा मध्यमा को मिलाकर पाठाक्षर रीति से प्रहार करने पर "कि" उत्पन्न होगा ।  
ट- अनामिका तथा मध्यमा द्वारा शिखर रीति से बजाने पर "ट" होगा ।

1. आधुनिक समय तर्जनी द्वारा हथेली के मध्य भाग पर ताड़न करने से "ट" शब्द निकलता माना जाता है ।



## तक्ला

तितार की भाँति तक्ले की व्युत्पत्ति तथा विकास के सम्बन्धित अनेक भ्रान्त धारणायें प्रचलित हैं । प्रधान ग्रन्थों में कहीं भी तक्ला नामक वाद्य का उल्लेख प्राप्त नहीं होता । यहाँ तक कि संगीत पारिजात तथा वाद्य प्रकाश जैसे उत्तर-मध्य कालीन ग्रन्थों में भी तक्ले का उल्लेख नहीं हुआ । तक्ले के संबंध में इस अन्धकारमय स्थिति का लाभ उठाकर मुसलमान वादकों ने तक्ले का जन्म-दाता अमीर खुसरो को बना दिया है । आधुनिक छोटी-छोटी पुस्तकों में तक्ले की उत्पत्ति सदेहात्मक बतौंते हुये अमीर खुसरो के द्वारा इसके निर्माण कीजबात भी की गई है । कुछ विद्वानों इस बात पर विश्वास नहीं करते कि तक्ला अमीर खुसरो के द्वारा ही ईजाद किया गया है ।

तक्ला शब्द की व्युत्पत्तिपारसी के तक्ल शब्द से मानी जाती है, जिसका सामान्य अर्थ है- वह वाद्य जिसका मुख ऊपर की ओर हो तथा जिसका ऊपरी भाग तपाट हो । विद्वानों का मत है कि इसी तक्ल शब्द से अंग्रेजी का शब्द टेबल बना है । अरब देशों के दुन्दुभि के समान आकृति वाले वाद्यों को तक्ल कहा जाता था । तक्ल एक प्रकार का नगाड़ा था जो फुरत तैयारियों में जोश उत्पन्न करने के लिए प्रयुक्त किया जाता था । यह वाद्य आगे बढ़ती हुई फौज के पीछे-पीछे चलता था । इसी भाव को व्यक्त करते हुये जायसी ने पदमावली में कहा है :

हों पंडितन्ह केर पछलगा ।

कहु कहिकला तक्ल दईगा ।।

यद्यपि भारत में दुन्दुभि, भरी, निसान आदि नगाड़ा जाति के वाद्य मौजूद थे फिर भी मुसलमानों के द्वारा विजित हो जाने के कारण इन्हीं वाद्यों अथवा इन्हीं वाद्यों से मिलते-जुलते होने के कारण इनके द्वारा प्रयुक्त नामों का जनसाधारण में ज्ञान का अभाव इन नामों के प्रचार में और सहायक हुआ ।

तक्ला की व्युत्पत्ति कुछ विद्वानों ने भरत कालीन ददूर वाद्यों से मानी है । ददूर वाद्य चम्ड़े का मढ़ा हुआ षट् था जिसका मुख ऊपर की ओर था किन्तु वह दो भागों में न था । वास्तव में तक्ले का विकास प्राचीन मृदंग से ही हुआ । मृदंग के वर्णन में यह बताया गया है कि प्राचीन मृदंग तीन भागों में होती थी । एक भाग गौदे में रहता था तथा दूसरे दोनों भाग सामने ऊर्ध्वमुखी रखे जाते थे । यह भी बताया गया है कि मृदंग के तीन भागों में छठी-सातवीं

शताब्दी में परिवर्तन होने लगा तथा उसके बाद कुछ दिनों तक एक गोद का भाग तथा खड़ा वाला भाग प्रयुक्त होता रहा और अन्त में मृदंग का वह एक ऊर्ध्वमुखी भाग भी हट गया और केवल उसका आंशिक भाग ही मृदंग अथवा मार्दल के नाम से प्रयुक्त रह गया । इसी काल में मृदंग के दोनों ऊर्ध्वमुखी भागों का अर्थात् आंशिक भाग का ही दो ऊर्ध्वमुखी के रूप में अलग वादन होता रहा किन्तु शास्त्र सम्मत न होने के कारण तथा उनका विशेष नाम न होने के कारण उसका उल्लेख शास्त्र ग्रन्थों में नहीं किया गया । मृदंग के उक्त दोनों भागों की यह तद्विग्न अवस्था लगभग 17वीं शताब्दी तक रही । उस काल तक इसमें दो सामान्य परिवर्तन हो चुके थे । एक तो इनकी सम्बाई कम कर दी गयी तथा दूसरे मृदंग के दक्षिणी भाग की भांति इसके भी दक्षिण भाग में मिट्टी के लेप के स्थान पर लौह चूर्ण से बने मञ्जारे का प्रयोग होने लगा था । वाम पार्श्व में इस समय भी आटा की पुलिका ही लगाई जाती थी । इस वाद्य का प्रचार उन निम्न स्तरीय लोगों में था जो इसे कमर में बाँधकर बैद्विनों । विष्णु स्तर की नर्तकियों के नाच के साथ बजाते थे । घरानेदार संगीतज्ञों ने इसे नहीं अचनाया था । जनसाधारण के लिये यह सरल एवं भारतीय परम्परायुक्त होने के कारण भजन, कीर्तन आदि में भी प्रयुक्त होने लगा था । फिर भी इसके नाम का स्थिरीकरण नहीं हुआ था । कुछ लोगों की यह भी धारणा थी कि प्राचीन पञ्च को जिते मध्य काल में आवज या हूडूक कहते थे, बीच से अलग कर यह वाद्य बना है । संगीत सार जो आज वाद्यों के वर्णन में स्वतंत्र दिखाई पड़ता है, तबला वादकों के इतिहास पर दृष्टि डालने पर पता चलता है कि इसके प्रथम प्रसिद्ध उस्ताद तिल्लार खाँ थे जो दतिया के प्रसिद्ध मृदंग वादक कुटुब सिंह के समकालीन थे । यह वह जमाना था जब भारतीय संगीत की महफिलों में तीन पंथ पखावज, दोलक तथा तबला एक-दूसरे से टक्कर ले रहे थे । मृदंग का स्थान इनमें सर्वश्रेष्ठ था, किन्तु दूसरा स्थान तबले को मिला अथवा दोलक को, यह निर्णय नहीं हो पा रहा था । मृदंग और दोलक, मृदंग और तबला, तबला और दोलक वादकों में अपनी विद्वता के प्रदर्शन तथा वाद्य को श्रेष्ठ सिद्ध करने के उद्देश्य से नवाबों तथा शाहीन राजाओं की महफिलों में प्रतियोगिताएँ होती रहती थीं । इन प्रतियोगिताओं में जो विजयी होता था उसे दरबार की ओर से अपार धनराशि तथा जागीरें प्राप्त होती थीं । तबला मृदंग की भांति कुछ हाथों से बजाया जाता था । तबला पर बन्द बोलों का वादन सुधार खाँ द्वारा शुद्धी की गई।

बन्द बोलों के कारणही प्रारंभिक दिनों में तबले का अपना अलग व्यक्तित्व बना । आगे चलकर इसी बंद बोलों के धाज को दिल्ली बाज के नाम से पुकारा जाने लगा । इन्हीं दिनों गायन शैलियों में छयाल का प्रचार भी बढ़ने लगा साथ ही साथ तब्र वादन में सितार का भी प्रचार बढ़ा । तबले का प्रारंभिक विकास नर्तन क्रियाओं के कारण हुआ था । तर तुरेन्द्र मोहन टैगोर द्वारा पाश्चात्य विद्वानों के लेखों का एक संग्रह 1875 ई० में तथा दूसरा संग्रह 1882 ई० में हिन्दू म्यूजिक के नाम से प्रकाशित हुआ । इनमें उस युग का उन महफिलों का अधिक वर्णन था जिनको लेख ने आंखों से देखा था । इन महफिलों में नर्तकी खड़ी होकर गाती खया नाचती थी । उसकी तंगति के लिए सारंगी वादक, तबला वादक तथा मंजीरा वादक भी खड़े होकर वादन करते थे । इन नर्तकियों का समाज में कोई स्थान नहीं था । इनके साथ रहने के कारण तबला वादक भी अत्यन्त हेय समझे जाते थे । तबला वादकों की इस दयनीय दशा में परिवर्तन उस समय से प्रारम्भ हुआ जब से छयाल तथा सितार का प्रचार बढ़ने लगा । कै० एन० विल्ड ने अपनी पुस्तक "म्यूजिक ऑफ हिन्दुस्तान" में तबले का वर्णन करते हुये लिखा है कि तबला-मृदंग तथा ढोलक के बाद का वाद्य है । यह मृदंग की भांति ही बजाया जाता है किन्तु इसे मृदंग से इसके दर्जे का माना जाता है ।

तबले की उत्पत्ति चाहे जब हुई हो परन्तु उनका वर्तमान रूप तुधार बाँ के युग का ही है । उसमें प्रयुक्त होने वाले अधिकांश आधुनिक बोल तुधार बाँ के बाद के ही हैं । वास्तव में तबला साहित्य को विस्तार प्रदान करने के लिए तबला वादकों ने कई प्रकार के ताल वाद्यों का नटवरी नृत्य में प्रयुक्त होने वाले बोलों को आत्मसात कर लिया जैसे- ढोलक, नक्कारे आदि से लग्गी तथा छिन्नार के बोल । मृदंग से परन, रेला आदि नटवरी नृत्य से मुछड़ा, परन गति आदि । इस प्रकार वर्तमान समय में तबला साहित्य विषय के किसी भी ताल वाद्य साहित्य की अपेक्षा विशाल तथा पेचीदा हो गया है । तबले में पंजा से कम तथा उंगलियों से अधिक काम लिया जाता है जिसके कारण उसमें बोलों को जितना द्रुत में बजाया जा सकता है, उतना कितनी अन्य ताल वाद्य में संभव नहीं है । आजतक भारत में ही नहीं सम्पूर्ण विश्व में श्रेष्ठ ताल वाद्य माना जाता है ।

प्राचीन एवं अर्वाचीन अवन्ध वाद्य

प्राचीन अवन्ध वाद्य

जो वाद्य अन्दर से पीले तथा चमड़े से गढ़े होते हैं तथा हाथ या किसी प्रकार की चीज से प्रहार करने से आवाज, तबल जैसा बोल उत्पन्न करते हैं उसे अवन्ध वाद्य कहते हैं। इस प्रकार के वाद्यों को अवन्ध और पित्त वाद्य भी कहा जाता है। मध्यमि भारत ने अपने नाट्यशास्त्र में अवन्धों के अन्तर्गत मुख्य रूप से पुष्कर वाद्यों की वर्णन किया है। भारत के अनुसार अवन्ध वाद्यों की संख्या 100 है।

मानसोल्लास में मुदंग, पटह, हुडक, हुडका, मर्दन, टका, तेल्लुका, कुडुवा, डमरु, करटा, डक्कली, घटम, भरी, दुन्दुभी, मिताण, तम्बकी, पट तथा त्रिवली को अवन्ध वाद्यों के अन्तर्गत माना गया है।

तंगीत रत्नाकर में मर्दन, करटा, टक्ता, घट, पटह, पट्टा, टक्का, कुडुका, कुडुका, डं, डमरु, डक्का, मखिरका, डक्कली, तेल्लुका, झल्लरी, माण, त्रिवली, दुन्दुभी, भरी, मिताण, तम्बकी नामक वाद्यों की गणना अवन्ध वाद्यों में माना है। "तंगीत पारिजात" में अवन्ध वाद्यों में मुदंग, दुन्दुभि, भरी, डं, डमरु, पटह, कुवाय और हुडका को मुख्य माना गया है।

इस प्रकार तंगीत ग्रन्थों में विभिन्न प्रकार के नामों से अनेक प्रकार के अवन्ध वाद्यों का उल्लेख किया गया है। अदोयल ने लिखा है कि समय के अनुसार अनेक वाद्यों हैं। उनमें से कुछ मुख्य रूप से हैं :- मुदंग, पटह, मर्दन, हुडक, हुडका, टक्का, डमरु, डक्कली, घटम, भरी, दुन्दुभी, तम्बकी, पट और त्रिवली। इनमें से कुछ वाद्यों में दोनों तरफ चमड़ा मड़ा होता है और कुछ वाद्यों में केवल एक ही तरफ चमड़ा मड़ा होता है। प्राचीन तथा मध्य कालीन अवन्ध वाद्यों के रूप तथा उनकी वादन विधि जो विभिन्न तंगीत ग्रन्थों में मिलती है, वह प्रायः इस प्रकार है :-

आयुज जैसा हुडक

डा० वासुदेव शंकर अग्रवाल ने आयुज के तम्बन्ध में कहा है-आयुज शब्द आतोय से बना है। अमरकोष में वाय, वादित्त, आतोय की पर्याय माना है। अमरकोष 1-6-4-5। नाट्य शास्त्र में भी आतोय शब्द से तब वाद्यों का उल्लेख किया है। 133/1-20 तंगीत रत्नाकर में लिखा है कि वाद्यों के

स्थानीय नाम जानने वाले कुछ लोग आवज । जो आउज का ही स्वर है। जो हुहुका का पर्याय मानते हैं ।

आइने-अकबरी को देखने से प्रतीत होता है कि उस समय भी आवज हुहुका का ही पर्याय माना जाता था । अपट छाप में हुहुक का कहीं उल्लेख नहीं है, लगता है उस समय हुहुक की अपेक्षा आवज का ही अधिक प्रचार रता होगा । जिस प्रकार आजकल मूर्दन के लिये पखावज का प्रयोग होता है ।

संगीत दामोदर में अलाम्बुज का वर्णन किया है और लिखा है :

"अलाबज वायं मोक्षावायं"

वाममुखं त्रयोदश अंगुलम्

दक्षिणमुखम् द्वादश अंगुलम्"

"आइने अकबरी" में आवज का वर्णन करते हुये कहा गया है कि आवज देखने से लगता है मानों दो नगाड़े पीछे से जोड़ दिये गये हैं । इस प्रकार हम कह सकते हैं कि दो नगाड़े को जोड़कर उनका मुख चम्ड़े से ढक कर तथा रस्ती से बंध देने से जो स्वर होगा वही स्वर हुहुका से बनता है ।

संगीत रत्नाकर में लिखा है कि हुहुका की लम्बाई एक हाथ तथा गोलाई अठारह अंगुल होती है । उसके खोल की मोटाई एक अंगुल तथा मुख का व्यास सात अंगुल होता है । उसमें एक ही रस्ती होती है और मुख का मंडल दस अंगुल का होता है उसमें दोनों उठे हुये मुखों की मोटाई तथा अंगुल का होता है । यह मोटाई उस चम्ड़े की होती है, जो खोल के मुख को ढकता है ।

"संगीत पारिजात 12-116-119" के अनुसार यह दो मुखी वाय तालह अंगुल लम्बा तथा बीच में पकता होता है । इसके मुख का व्यास 8-8 अंगुल होता है जो चम्ड़े की डोरियों से बंधे रहते हैं । इनमें छेद होते हैं तथा इनके दोनों छेद लगे रहते हैं, एक अलग डोरी लगी होती है जिसको पकड़कर यह वाय बजाया जाता है ।

भरत नाट्यशास्त्र में इस वाय का नाम पञ्चदिया गया है तथा इसे अवन्ध वाय में प्रमुख स्थान प्राप्त था । हुहुका और पञ्च का महत्त्व तारंगदेव से पूर्व भी बहुत था । तारंगदेव के समय तक तथा उसके परचाए मूर्दन तथा दोनक । पटह। कत महत्त्व बहुत अधिक बढ़ने लगा तथा हुहुका का प्रयोग कम हो गया ।

1. यहाँ मुख का अभिधाय गुजरा, कड़ा अथवा घेरा से है। इसी गुजरे में पुड़ी की खोल की लपेटा जाता है तथा इसी गुजरे में छेद करके तुतली डालकर बाँधने से पुड़ी के चम्ड़े में कसाव आ जाता है ।

इसी काल में इसका आवज नाम भी प्रचलित हो गया जैसा कि "तंगीतोप-निषदुसरोदार" से पता चलता है। आवज का थोड़ा प्रयोजन उस समय तक था जब तक कि तखला का विकास नहीं हुआ। तखने का विकास होते ही आवज तथा पटह दोनों महत्वपूर्ण वाद्य लोक संगीत के वाद्य बनकर रह गये। उत्तर भारत में केवल कठार जाति के लोग ही छुहका का प्रयोग करते देखे जाते हैं।

### उपंग

मध्यकाल से ही उपंग नामक वाद्य का काफी प्रचार होने का प्रमाण मिलते हैं। कृष्णभक्त कवियों ने तो स्थान स्थान पर इसका उल्लेख किया है, पर प्रयत्न करने के उपरान्त अभी तक संगीत के किसी संस्कृत ग्रन्थ में इसका कोई उल्लेख नहीं प्राप्त हुआ। आज भी समस्त भारत में उपंग का प्रयोग तरह-तरह से देखा जाता है।

इसका स्वरूप छोटी दोलक के काठ को बीच से काटकर दो टुकड़े में करके फिर उसके कुंने हुये दोनों 'मुखों' में से बड़े वाले मुख को बेंगरी की तरह चमड़े से मढ़ दिया जाता है तथा इस चमड़े के बीच में तार अथवा ताँत प्रवेश होने योग्य एक छेद होता है, उसके भीतर ताँत अथवा तार को डालकर बाहर निकाल दिया जाता है। बाहर निकले हुये तार में एक बटन फँसा दिया जाता है जिससे तार को खींचने पर ही वह उससे अलग नहीं होता है। बटन और मढ़ी हुई खाल के मध्य एक चाँदी के छपे के आकार की मोटी खाल और लगा दिया जाता है ताकि तार खींचने से बटन पर जोर पड़ने से मढ़ा हुआ चमड़ा बट नहीं पाता है। इस प्रकार का खोले काठ का एक और टाँचा तैयार करके उसे भी खाल में मढ़ दिया जाता है। यह टाँचा इतना छोटा होता है कि हाथ की मुठ्ठी में वह आसानी से और मजबूती से पकड़ा जा सके। अब तार का दूसरा छोर उस छोटे से टाँचे के बालों में इसी प्रकार फँसाया जाता है जैसे कि पहले वाले टाँचे में फँसाया गया है। वाद्य को बजाते समय बड़े टाँचे को बाईं कौंध में दबाया जाता है और छोटे टाँचे को दाईं हाथ की मुठ्ठी से पकड़ा जाता है। दाहिने हाथ में तरोद का जसा अथवा मिजराव पहनें कर तार पर प्रहार किया जाता है। इस वाद्य

#### 1. चंग उपंग नागसुर तुरा

महु बरि बाज वाँति भल पूरा । - जायसी पदमावली, 527-5.

गन गगन गगन बाजे उपंग-कृष्णदास, मुरली मुरज श्याम उपंग-तूरदास ।



इस वाद्यमें दादरा और कहरवा के विभिन्न बोल निकाले जाते हैं । इन बोलों को निकालते समय मुठ्ठी से पकड़े हुये दाँव को खींचा गया टीला किया जाता है । इस प्रकार स्वर ऊँचा तथा नीचा होता है । इस वाद्य में करीब दुइक का जैसा आवाज निकलता है लेकिन स्वर की ऊँचाई-निचाई दुइक से अधिक उपरंग में होती है । इस आधुनिक युग में उदबक्कर जैसे नृत्याचार्य ने उपरंग का प्रयोग करते रहे । कुछ स्थानों में भी इस वाद्य का प्रयोग पाया जाता है ।

इस प्रकार उपरंग वाद्य नृत्यादि में किसी भाव विशेष के लिए प्रयुक्त किया जाता है । उपरंग को बनाने का विद्वान्त को एक ही है लेकिन स्थान विशेष के कारण सामग्री में अन्तर होता है फिर भी मुख्य दाँव की रचना, बाँस से मढ़ना, तार या ताँत को लगाना आदि बातें सभी जगह एक सी होती हैं । उपरंग को बंगाल में बंगम या आनन्दसहरी कहा जाता है । राजस्थान में इस वाद्य को उपरंग कहते हैं ।

डा० अरुण कुमार सेन ने इसे "नत-तरंग" माना है । नत-तरंग उपरंग से भिन्न वाद्य है । नत तरंग से गुनगुनाहट से स्वर निकलते हैं लेकिन उपरंग में तार को छेड़ने से झन्नाटे का स्वर निकलता है । बृजनाथ ने एक पद में लिखा है :- " गन गन मन बाजे अंग "

म्यूजिक आफ हिन्दुस्तान में 119 पृष्ठ पर भृति उपरंग नामक एक वाद्य का उल्लेख किया गया है । इसको देखने से प्रतीत होता है कि या तो यह उपरंग है या उसी जाति का कोई अन्य वाद्य है ।

### करटा

संगीत शास्त्रों के अध्ययन से यह प्रतीत होता है कि यह मध्यकालीन ताल वाद्य है । इसका उल्लेख संगीत रत्नाकर, संगीत अरन्ध, संगीत समयतार आदि ग्रन्थों से उपलब्ध हुआ है । कई विद्वानों के मतानुसार करटा दोल का ही एक प्रकार है । यह विजय तार की लकड़ी से बनाया जाता है जो चौबीस या इक्कीस अंगुल चौड़ा होता है । इसकी परिधि 80 अंगुल होती है, दोनों मुखों पर चढ़ाव की रीति से 3-3 ताँतों के तार बाँधे जाते हैं तथा दोनों मुखों पर काँठ या लोहे के बड़े लगाकर उन्हें कोमल चमड़े से ढपेट दिया जाता है । उन छ्दों में 14-14 छेद करके फिर करटा का दोनों मुख दोल की भाँति मढ़ दिये जाते हैं । उन चौदह छेदों में बीच-बीच के छेदों को छोड़कर उते कत्ते के



लिए चम्ड़े की बद्दी लगाई जाती है । उसके खाली छिद्रों में फिट पातले चम्ड़े की बद्दी पहले की उी भाँति लगाई जाती है जिससे बदिदया पढ़ाव-उतार युक्त हो जाती हैं । इससे दोनों कड़ों के पास से एक तीन अंगुल चौड़ी चम्ड़े की पट्टी बाँधी जाती है । इस ताल वाद्य को बँत की डण्डी से बजाया जाता है ।

### करक

यकुवाय अथवा करक का उल्लेख संगीतसार में प्राप्त होता है । यह वाद्य दस अंगुल मोटा, चार अंगुल लम्बा, एक गोल चूकाकार आकार जिसका बीच आरू-पार से पोला होता है । एक अंगुल का दम होता है । एक मुख की चम्ड़े से मूँदा जाता है । बजाते समय चम्ड़े को घानी से भिगोकर बाँझये हाथ से उसका किनारा दबाकर दाहिने हाथ से बजाया जाता है । इस वाद्य में "डबक" इसका पाठावर होता है । संगीतसार भाग-2, पृष्ठ संख्या-74 में इस वाद्य के बारे में लिखा गया है । इसवाद्य को "दायरा" अथवा कँवरी कहा गया है ।

### कुडुक्का

कुडुक्का का उल्लेख "संगीत सुधा" "वाद्य प्रकाश" आदि ग्रन्थों में मिलता है । संगीत रत्नाकर में इस वाद्य के सम्बन्ध में बहुत संक्षिप्त परिचय प्राप्त होता है । यह कुडुक्का का ही एक रूप है । इससे अधिक इस वाद्यके सम्बन्ध में किसी प्रकार का उल्लेख नहीं प्राप्त होता है ।

### कुडुवा

इस वाद्य का उल्लेख "मानसोल्लास" "संगीत रत्नाकर" "संगीतसुधा" "संगीतसार" आदि में पाया जाता है । इन ग्रन्थों के अनुसार इस वाद्य का स्वरूप और वादन विधि इस प्रकार है-

विजयसार का काठ इक्कीस अंगुल लम्बा हो जिसमें तात-तात अंगुल चौड़े दो मुख हों, यह काठ ऊँचा-नीचा नहीं होता । लकड़ी इसकी बराबर होती है । इसके दोनों मुख पर दो दो कड़े होते हैं जो चम्ड़े से मड़े होते हैं । दोनों कड़ों में तात-तात छेद होते हैं जिनमें बद्दी डालकर उन्हें कलर बाँधा जाता है । इन दोनों मुखों से डकै से बजाया जाता है ।

उल्लेख संगीत रत्नाकर, संगीत द्वार, माबतोल्लात आदि ग्रन्थों में प्राप्त होता है किन्तु इसका विशेष महत्त्व कभी नहीं रहा और इसीलिए अब इसका प्रयोग बिल्कुल समाप्त हो गया है ।

### यंग

उत्तर प्रदेश में लोक गीत के स्तर का ब्यास गाने वालों का यह प्रतिष्ठ वाद्य गोलाकार पतले चन्दे से मढ़ा हुआ होता है । इसका व्यास 18 इंच से 22 अंगुल का होता है । घेरा चार अंगुल चौड़ी लकड़ी से बनाया जाता है जिसमें एक ओर चाल मढ़ी होती है । खंजरी से इसका घेरा दुगुने से तिगुना बड़ा होता है । फलतः इसमें मढ़ी हुई चाल पाठे जितनी भी कती हो कुछ समय के बाद दीली पड़ने लगती है । वहाँ के मौसम में अधिक दीला होता है । इसीलिए आजकल इसका घेरा पीतल का बनने लगा है जिसमें खाल को कतने के लिए चाभियाँ लगी रहती हैं । इस प्रकार इसमें चमड़ा को कतने के लिए दंग पाश्चात्य माऊ ड्रम की तरह होता है । इस प्रकार वादक अपनी इच्छानुसार कत तकता है और दीला कर सकता है ।

पं० इहोबल ने चार अंगुल घेरा तथा दस अंगुल व्यास का एक वाद्य का चित्र किया है जिसको करकू बताया है । यह वाद्य आधुनिक खंजरी तथा यंग वाद्य के मध्य का माना जाता है । यंग को डफली भी कहते हैं । ऐसा कि कहावत है- "अपनी-अपनी डफली, अपना-अपना राग" इससे यह प्रतीत होता है कि इसका प्रयोग गायक लोग इसे बजाकर गाने के लिए करते थे ।

डफली और यंग के बजाने की विधि तथा बोलों में कई प्रकार के भेद पाये जाते हैं । कुछ लोग दायें हाथ की तर्जनी में कति का एक छल्ला पहन कर घेरे पर मात्रा अताने के लिए प्रहार करते हैं, कुछ लोग हाथ में घाँत की खपट्टी लेकर प्रहार करते हैं । कुछ लोग डफ को कंधे में लटकाकर उस पर घाँत की डण्डो से प्रहार करके वादन किया करते हैं ।

### खंजरी

महर्षि भरत ने अपने युग में प्रचलित अवन्त वाद्यों की संख्या 100 बताई है जिन्हें अंग प्रत्यंग के स्वर में वर्गीकृत किया गया है । इन अवन्त वाद्यों के विभाजन का आधार स्वर था । जिन अवन्त वाद्यों में स्वर भिन्नाने की कोई व्यवस्था नहीं थी, उन्हें महर्षि भरत ने प्रत्यंग वाद्य माना है । प्रत्यंग

## खंजरी

यह वाद्य डफ़, दादरा तथा करछ के आकार का होता है किन्तु नाप में उससे छोटा होता है। खंजरी में तीन या चार जोड़ी छोटी झाँझें उसकी लकड़ी के धरे को काटकर लगाई जाती है। ये झाँझें उसकी लकड़ी के धरे को काटकर लगाई जाती हैं। यह झाँझें खंजरी बजाते समय स्वर्य छिलती हैं तथा खंजरी के आवाज के साथ मिलाकर बहुत सुन्दर ध्वनि प्रस्तुत होती है। इसका घेरा लकड़ी का बनाया जाता है। जिसमें एक और पतली बाल मढ़ी रहती है। यह बाल इतनी खिंची रहती है कि इसको बजाते समय नीचे कपड़े से पीछे रहना पड़ता है। इसमें कहरवा, दादरा के जैसे छड़े अथवा दंग से बजते हैं। दाहिने हाथों से दोलक के समान बोल निकाले जाते हैं। बायें हाथ से उसे पकड़ते हैं। पकड़ते समय भी मध्यमा और अनामिका उंगली के पीरों से उसके किनारे की बाल को कभी कभी टकाते हैं जिससे उसकी आवाज में गुच्छ उत्पन्न होती है। इस सामान्य खंजरी से कुछ आकार में बड़ी खंजरी भी होती है। इसका घेरा पीतल की पादर का बनाया जाता है, झाँझें इसमें भी लगी रहती हैं। इस प्रकार की खंजरी का नृत्य के साथ भी प्रयोग किया जाता है।

दक्षिण भारत में अहोयल के बताये हुये चक्रवाच के समान एक वाद्य और होता है जिसका नाम मंजीरा है जो आज भी प्रयोग में लाया जाता है। उत्तर भारत में खंजरी, रंग आदि वाद्य का प्रयोग भजनों, छयालों तथा लोक गीतों के साथ प्रयुक्त होता है।

## झुत

इसको लोक प्रचलित शब्दावली में डिमडिमा भी कहते हैं। इसमें दो तबल्ले होते हैं जिनमें पैदे में एक-एक छेद होता है। दाहिने हाथ के तबल्ले को महीन चमड़े की झिल्ली से मढ़ा जाता है। बायें तबल्ले को मोटे चमड़े से कुछ टीला मढ़ा जाता है। चमड़े किनारे से डोरे बाँध कर उसके नीचे पैदी के छेद से निकालकर बायें हाथ के उंगली से बाँधा तबला बजाते समय अंगूठे से डोरी को खींचने पर उसमें से "गोंकार" की ध्वनि निकलती है। इसका प्रचलित नाम गुटक है। यह दाहिने हाथ की मध्य उंगली और अंगूठे की रगड़ से इस भाँसे "गोंकार" शब्द निकलता है। इसको दण्डक कहा जाता है। झुत वाद्य का

वायों में झल्लरी, पटह, भरी, जंजा, दुन्दुभि, डोंडिभ आदि को माना गया है। इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि झल्लरी ही ऐसा वाय है जिसे स्वर में नहीं मिलाया जाता था। झल्लरी का जो वर्णन संगीत रत्नाकर में पाया जाता है उसके अनुसार यह वाय आधुनिक युग या खंजरी की तरह है।

संगीत रत्नाकर के काल में झल्लरी के साथ-साथ उसका एक छोटा रूप भी प्रचलित था जिसे "माण" कहा गया है। इसी माण तथा झल्लरी को संगीत पारिजात में कुवाय या करक के नाम से सम्बोधित किया है। आधुनिक युग में इसे खंजरी के नाम से सम्बोधित किया जाता है। दायरा तथा रंग भी इसी तरह के वाय हैं। संगीत रत्नाकर का कहना है कि यह चम्ड़े से मढ़ा अवन्द वाय है। बाये हाथ के अंगूठे में लटकाकर दाहिने एक हाथ के अंगूठे द्वारा इसको बजाया जाता है। काफी ग्रन्थों में इन वाय के रूप में ही माना है।

पं० अहोबिल के मतानुसार यह अठारह अंगुल च्यात की अठारह पल भारी मध्य से दो अंगुल गहरी, छोरी से युक्त होती है तथा दीने हाथ से बजाई जाती है। यहाँ इसके चम्ड़े से मढ़े जाने का संकेत नहीं है। अतः यह अवन्द वाय न होकर इन वाय का रूप ले लेती है। ब्रज में झल्लरी पारह अंगुल से सोलह अंगुल च्यात की कति की चादर से बनी हुई प्रायः एक तूत मोटी होती है। यह झल्लरि लण्डी की डण्डी से बजाई जाती है। इसे घड़ियाल भी कहते हैं। संगीत रत्नाकर आदि में इसे 'अप पेटा' कहा गया है। अतस्व जिस प्रकार 'भरी' अवन्द तथा तुधिर रूप में दो भिन्न-भिन्न वाय हैं, उसी प्रकार 'झल्लर' अवन्द तथा इन वाय के रूप में है।

### ढक्का

ढक्का का वर्णन संगीत रत्नाकर, संगीत मकरन्द, संगीत तार, मानसोल्लास आदि में प्राप्त है। सभी ग्रन्थों के वर्णन में यद्यपि संक्षिप्त अन्तर पाया जाता है, परन्तु मूल रूप में यह वाय एक ही है। उक्त सभी ग्रन्थों के आधार पर उसका रूप इस प्रकार माना जाता है- जिस प्रकार व्यत की रचना होती है उसी प्रकार ढक्का की भी रचना की जाती है। लेकिन ढक्का के दोनों मुख 13-13 अंगुल चौड़े रखे जाते हैं। इनको बाँधें कान में बँधाकर दाहिने

हाथ से डण्डी द्वारा बजाया जाता है । कुछ लोग इसे पीता कहते हैं । इस वाद्य का पाटाधर दे दे है ।

### डमरू या डोह

श्रीकृष्ण की बंसी, सरस्वती की वीणा तथा शंकर के डमरू को हिन्दू धर्म ग्रन्थों में आध्यात्मिक महत्त्व प्रदान किया गया है । कहते हैं कि तांडव नृत्य के समय शिवजी डमरू बजाते हैं । नन्दिकेश्वर कारिका के अनुसार भगवान् शंकर के डमरू से व्याकरण के चौदह सूत्र उत्पन्न हुये हैं :

नृत्यावताने नटराजराजो ननाद डक्को नवपञ्चरस ।

उदधुर्लामः सनकादिस्तिष्ठाने त दिग्मे शिवसूत्रजालसु ॥

-मन्दकिशोर कारिका, प्रथम श्लोक, चौथा प्रकाश, पाठ-

यह श्लेषर सूत्र समस्त षड्. व्रंय तथा इनमें प्रदर्शित स्वस्-वर्ण, संगीत-स्वरों के आधार हैं । स्वर वर्णों का तांगीतिक रूप भी है । अ, इ, उ को क्रमशः षड्ज, रिषभ, गन्धार भी कहा गया है<sup>2</sup> ।

संगीततार में डमरू का लक्षण इस प्रकार कहा है । एक वितस्ति तम्बा काठ लेंके आठ-आठ अंगुल चौड़े दो मुख और बीच में पतला करिए । इनको दोनों मुखों पर चमड़ा मढ़िये । चमड़े को तानने वाले छोरों को बीच में बांध दीजिये । फिर बीच में पकड़कर छोरन को दाबकर दाहिने हाथ से ाँका ते बजाइये । दोनों मुखों में तो डमरू जानिये । इनमें "ड" पाटाधर है । कोई आचार्यों के मत से क, ए, ख, ट- ये चार वर्ण कहे हैं<sup>3</sup> । उपर्युक्त वर्णन "संगीत रत्नाकर के आधार पर किया गया है जो निम्नलिखित श्लोक से स्पष्ट होता है :

वितस्तिमात्रदैर्घ्यः स्यादष्टांगुलमध्यः

भो भस्य मंडलीयुक्ते मुख बदे च चर्मणो ॥

त्रिवली वन्ध्याममध्यो निष्ठः सूत्रदोरकैः ।

मध्ये च गाढतानीता वन्धन्यो वादनाय च ।

भ्यतो प्रान्तर्लङ्घनसमूहदनगोलकैः ।

अतो डमरू को मध्ये पृष्ठा हस्तद्वयेन च ।

उध्वर्णो वादनीयः प्रोक्तो निः श्ले तूरिणा ।

अन्यैः कवरटा वर्णा प्रोक्ता डमरूडिकाः ॥

संगीत रत्नाकर, पाठाध्यायः

सुरदास ने अपने पदों में शिव के लक्ष्म में बाल कृष्ण का वर्णन करते हुये तथा कंकर के आगमन की सूचना देते हुये डमरु का निम्न लक्ष्म में वर्णन किया है :

114 "तखी री बन्दनवन देसु ।

पूर फूसरि जटा जूटित हरि किये हर वेषु ।"

"कुन कुनाकर उतत मोहन नाका डोर बलाय ।"

121 "आगे है अवधूत जोगी कन्धेया दिखावे है डो गाय "

हाथ त्रिशूल दूजे कर डमरु सिंगी नाद बजावे ।"

जिस प्रकार संगीत रत्नाकर स्व संगीत सार में विवेचित है, डमरु करीब दो मुट्ठी लम्बा तथा बीच में स्फुटम पतला होता है । इसके मुख का च्याप लगभग एक मुट्ठी होता है जो पतले चूम्हे से ढँका रहता है। इसे रस्ती के मध्य में जहाँ बाध पतला होता है, रस्ती के ऊपर एक बड़े के समान रस्ती कती रहती है और उसके दोनों ओर लटकते रहते हैं । इन्हीं दोनों तिरों पर एक-एक बुन्डी बनी होती है । इसे तीसरे हाथ से मध्य स्थान पर पकड़कर हाथ घुमाया जाता है जिससे बुन्डियाँ मुखों पर प्रहार कर शब्द उत्पन्न करती है ।

वर्तमान समय में जोगी लोग डमरु के दोनों ओर की बुन्डियों को बाये हाथ से पकड़कर दाहिने हाथ से दोनों के एक-दो एक चूम्हे से बजाते हैं । आजकल हिन्दू मंदिरों में बड़े आकार का प्रयोग आरती के समय दोनों हाथों से मध्य स्थान को पकड़कर किया जाता है । इस बड़े आकार के डमरु का लक्ष्म प्रायः वर्तमान हलुक जैसा ही है, वादन क्रिया में अन्तर के कारण इसे डमरु ही कहते हैं । दक्षिण भारत में इसे डमरु को हलुका कहते हैं । उत्तर भारत में डमरु का विशेष प्रयोग भालू, बन्दर आदि का नाच दिखाने में प्रयोग करते हैं ।

### डिमडिमी

डिमडिमी को बच्चों के खेलने वाला डमरु कहना चाहिए । डिमडिमी डमरु से छोटे आकार में होती है । इसका ढाँचा मिट्टी का होता है जिससे दोनों मुखों पर झिल्ली मढ़ी होती है । झिल्ली को किसी डोरे से न कसकर तरेत से बंधा देते हैं । डमरु की भाँति इसमें भी बीच में डोरा लपेट कर उसके दोनों छोरों पर छोटी बड़ी गाँठें झिल्ली से ढँका कर आवाज पैदा करती है।



कभी-कभी इसमें चमड़े के झिल्ली के स्थान पर बांस का कागज भी चिंकाते हैं तथा उसे विभिन्न रंगों से रंग देते हैं ।

डफ़

डफ़ का प्रयोग भिन्न-भिन्न स्थानों पर भिन्न भिन्न स्त्रियों में होता है लेकिन राजस्थान और ब्रज में डफ़ डोली की प्रतीक माना जाता है । डफ़ की ध्वनि सुनवाई पड़ते ही फाग की याद आने लगती है । इन स्थानों में डफ़ बजाते हुये रात रात भर फाग गाये जाते हैं । वहाँ कहीं भी डोली के वाद्यों का प्रकरण आया है वहाँ डफ़ का वर्णन अवश्य रहता है । यह एक हाथ से दो हाथ तक के व्यास का होता है । पतली लकड़ी के धरे पर जो लगभग 6 अंगुल का होता है, पतले चमड़े का मढ़ा होता है । रंग की तरह बजाया जाता है । ब्रज में नगाड़ों को भी जो चौपाइयों के साथ बजाते हुये डोली पर निकला जाता है, डफ़ कहते हैं । इसे दो-तीन व्यक्ति लकड़ियों से पीटते हैं । इसमें डमडम का शब्द निकलता है । दक्षिण में इसे म्हा नगाड़ा कहते हैं । वास्तव में डफ़ - टफ़, टफ़ा, रंग आदि एक ही जाति के वाद्य हैं जो अपने तामा-म्य रूप तथा वादन विधि के अन्तर से देश के सभी भागों में प्रचलित हैं । कहरवा तथा दादरा ताल के विभिन्न स्त्रियों में यह सभी वाद्य अपना आकर्षण पैदा करते हैं । नृत्य के साथ प्रायः इसका प्रयोग दो बांस की जख्मियों से किया जाता है ।

डक्का

डक्का अथवा डंका हुडुक्का जाति का एक वाद्य है। इसका उल्लेख संगीत रत्नाकर, संगीत पारिजात तथा संगीत तार में किया गया है ।

एक वातिस्त का लम्बा पोला लकड़ी का टाँचा जिसका मध्य भाग पतला हो, जिसके दोनों मुखों का धृत्त आठ अंगुल का हो तथा पिण्ड आधा अंगुल मोटा हो, इसके दोनों मुखों पर चार-चार तारों की कीलें रखी जाती हैं जिनमें दो ऊर्ध्वमुखी तथा दो अधोमुखी होंगी । इन कीलों में दो-दोताँतें बाँधी जाती हैं । इनके दोनों मुख हुडुक्का की भाँति चमड़े से मढ़े जाते हैं जिसे बारह अंगुल की शलाका लेकर दाहिने हाथ से बजाया जाता है । बाँये हाथमें हाथी दाँत का टुकड़ा जो जवा की भाँति हो लेकर ताँतों को बजाया जाता है। इसमें हुडुक्का के ही पटाक्षर होते हैं । संगीत पारिजात में डक्का के तत्त अवन्त जाति

1-

2- संगीत रत्नाकर, वाद्य अध्याय, ॥ ११३ ॥



का दो मुख वाला वाद्य बताया है जो एक हाथ लम्बा होता है । मुख का व्यास बारह अंगुल तथा अन्य स्थानों पर आठ अंगुल होता है । इसका मुख एक चमड़े से मढ़ा होता है । इस चमड़े के मध्य से तारों की एक तंत्री को एक छिरे पर गाँठ देकर निकाल ली जाती है । यह तंत्री बाँये हाथ से नीचे धारण किया जाता है तथा उली हाथ से उसकी तंत्री को खींच कर दाहिने हाथ से बजाया जाता है ।

### डक्कली

डक्कली अथवा टक्कली के नाम का उल्लेख बहुत कम ग्रन्थों में हुआ है जिससे यह ज्ञात होता है कि इस वाद्यका कभी विशेष प्रचार नहीं था । इसका जो वर्णन संगीत रत्नाकर तथा संगीत तार में उपलब्ध है, उसके अनुसार इसका स्र इतप्रकार होता है ।

केल की सींग हाथी के दाँत अथवा कानों का नौ अंगुल का बोकला दाया तैयार करके जिसके दोनों मुख 4-5 अंगुल घृत के बनाये जाते हैं । इन मुखों को चमड़े से मढ़कर इनमें ताँबे अथवा लोहे का बड़ा पहनाया जाता है । इन बड़ों में 5 छेदकर उनमें बड़दी अथवा डोरी पहनाये जाते हैं जो बहुत कड़ी और न बहुत दीर्घ हो, बीच में कमरबन्द की भाँति डोरा बाँधे जाते हैं, बीच के डोरे पर अनामिका रखकर मध्यमा तथा तर्जनी नीचे मुख के बड़े पर रहे अंगूठा उमर की ओर रहें । इस प्रकार उसे पकड़कर चमड़े में लगे छल्ले को खींचकर दाहिनी हाथ से वादन करें । इसके पाटाक्षर 'र, ट, तं, तं' होते हैं ।

### द्वय

यह विषयतार काठ से बनता है । इसकी लम्बाई एक हाथ तथा परिधि 39 अंगुल की होती है । इसके दोनों मुख 12-12 अंगुल के होते हैं । दोनों मुखों को बड़ चमड़े से लपेटा जाता है तथा उसमें 7-7 छेदकर चमड़े से मढ़ दिया जाता है, उन छेदों में मोटा डोरा लगाया जाता है । बाँया मुख बाँये हाथ से और दाहिने मुख को बाँत की खपड़ी से बजाया जाता है । इसमें दम दम पाटाक्षर होते हैं ।

- 
1. संगीत रत्नारत्नाकर, वायाध्याय, श्लोक सं० 1126-1131 तथा संगीत तार भाग-2.

## तम्बूकी

तम्बूकी नितान का ही एक भेद है जो नितान से प्रमाण और ध्वनि से प्रमुख कम है। इसके अन्य लक्षण नितान जैसे ही हैं। तम्बूकी का उल्लिख कुछ ग्रन्थों में उपलब्ध होता है और सभी स्थानों पर नितान का ही एक छोटा रूप माना जाता है।

## त्रिवली

त्रिवली का वर्णन मामसोल्मात, संगीत रत्नाकर, संगीत सुधा संगीत तार, वाद्य प्रकाश आदि में पाया जाता है। मामसोल्मात, संगीत रत्नाकर तथा संगीत तार में इसके रूप का लगभग एक सा ही वर्णन किया गया है।

एक हाथ की तम्बाई वाले काठ को जो बीच में थोड़ा पतला हो तथा भीतर से ढोका हो, जिसके दोनों मुख तात्त-तात्त अंगुल के हों, उसे त्रिवली कहते हैं। दोनों मुख चम्पे से झट्टे रहते हैं। इसके लिये उन उ दोनों मुखों में लोहे के ढाँचे पहनाये जाते हैं तथा उनमें 7-7 छेद किये जाते हैं। इन छेदों में तुलसी तथा चम्पे की बन्दी डालकर उसे कसते हैं। इन कसे हुये डोरों के बीच में दबाकर दूसरे डोरों से उसको बाँध देते हैं। उतनी में एक पट्टी बाँधकर उसे कंधों से लटकाकर दोनों हाथों से वादन किया करते हैं। 'त दो' दो' दे' आदि बोल निकलते हैं।

## ददर या ददुर

महर्षि भरत ने ददुर को अथवा वाधों में अंग वाद्य मानकर इसे पर्याप्त महत्त्व प्रदान किया है, पर इस अथवा वाद्य का महत्त्व उनके बाद के आचार्यों ने स्वीकार नहीं किया है। भरत के अनुसार यह घंट के आकार का होता है। इसका मुख 9 अंगुल का होता था जिसके ऊपर चम्पे की पुड़ी का विस्तार 12 अंगुल का होता है। यह चम्पे की पुड़ी तुलसियों से पक्ष्मक समान ही कभी रहती थी। इस वाद्य में बोलों को निगमने के लिये दोनों हाथों का प्रयोग किया जाता था। दाहिने हाथ का प्रयोग युक्त, अयुक्त तथा बन्द ध्वनियों के वादन के लिये होता था। बाये हाथ का प्रयोग दाहिने हाथ के तदायक के रूप में होता था। संगीत

रत्नाकर में षट का वर्णन भरत के समान विस्तृत नहीं है तथा उसकी वादन क्रिया भी मर्दल के समान ही मानी गयी है ।

### षट । षट ।

जिस्का पेट बड़ा हो, कंठ लम्बा हो और मुख संकुचित हो उसे षट कहा गया है । षट के दोनों ओरों का प्रचार एक ही है । यमके ते मड़े जाने वाले षट का चिकित्सक त्रिमुखी तथा पंचमुखी के रूप में भी हुआ जिसमें षट के स्वरूप के स्थान पर तीन मुख अथवा पाँच मुख बताये गये थे जिसके बीच का एक मुख षट तथा शेष सभी उसके कुछ छोटे आकार में होते थे । इस प्रकार का एक पंचमुखी षट आज भी मद्रास म्युजियम तथा पूना के केसकर संग्रहालय में विराजमान है । दूसरे प्रकार का षट जो यमके ते मड़ा नहीं होता है आजकल अधिक प्रयुक्त होता दिखाई पड़ता है । यमड़ा रहित षट का वादन क्रिया दो प्रकार से होता है । षट को अपनी गोद में सीधा रखकर अर्थात् उसका मुख ऊपर हो, सेता रखकर बायें हाथ की हथेली से उसका मुख बंद करते तथा बोलते हैं जिससे षट के भीतर का अर्थात् वायु पर दबाव डालता है और उसमें से गंभीर ध्वनि उत्पन्न होती है । यह ध्वनि तबले के हुग्गी, ढोलक के वाम मुख की तरह होता है । दाहिनी हाथ की उंगलियों में से अथवा वायु के छेती कठोर वस्तु को उंगलियों से पकड़कर षट पर प्रहार करते हैं जिससे ताल वायों के दाहिने मुख से ध्वनि निकलती है । दक्षिण संगीत की गोष्ठियों में कभी-कभी ताल वाय गोष्ठियों का भी आयोजन होता है जिससे ताल कपेहरी काते हैं जिसमें मृदंग, मंजीरा तथा षट्सु तीनों के वादक क्रमशः एक दूसरे के साथ वादन करते हैं तथा कठिन और द्रुतगति के बोलों का समन्वय दिखाते हैं । दक्षिण शास्त्रीय कंठ संगीत के साथ ही प्रायः षट का प्रयोग होता दिखाई पड़ता है । इस प्रकार भरत कालीन दूर वादन की परम्परा अपने सामान्य परिवर्तन के साथ आज भी देश में प्रचलित है ।

### दुन्दुभि

जिस प्रकार वैदिक साहित्य में वीणा का काफी वर्णन मिलता है उसी प्रकार अथर्व वेद वायों में दुन्दुभि का उल्लेख भी मिलता है । श्रग्वेद, अथर्ववेद तथा अन्य प्राचीन उपनिषदों में दुन्दुभि का वर्णन आया है । कुछ

और ग्रन्थों में भूमि दुन्दुभि का भी वर्णन आया है । भूमि दुन्दुभि गहटा खोदकर उसको घड़े से मढ़कर बजाई जाती है और खाग्रत के समय बजाई जाती है । कुछ विद्वानों के अनुसार दुन्दुभि में एक ही नग होता था और वह बड़ा होता था । प्राचीन दुन्दुभि और भूमि दुन्दुभि एक ही नग का बड़ा नगाड़ा जैसा होता था, परन्तु जब से उसका सम्बन्ध गहनाई आदि के साथ हुआ तब से उसमें भी भीषण तथा जोरदार ध्वनि उत्पादन के अतिरिक्त मृदंग जैसे पाटाघर निकालने की भी आवश्यकता हुई । इसीलिए उस बड़े आकार के साथ एक छोटे आकार की झील का भी समावेश हो गया । इसके कारण दुन्दुभि में मृदंग आदि के पाटाघर आतानी से निकलने लगे । वास्तव में दुन्दुभि, नगाड़ा, नक्कारा, धौंता, नितान, तगकी, दमामा आदि एक ही जाति के वाद्य हैं । इसको बजाते समय आग के आँध या सूरज की किरणों से तपाकर बजाया जाता है । हिन्दी शब्द तामर में दुन्दुभि का अर्थ नगाड़ा और धौंता के समान लिया है। वृत्ति प्रकार तबके में दो नग होते हैं एक बाँया और दूसरा दाँया और दोनों को मिलाकर तबला कहा जाता है, उसी प्रकार दुन्दुभि में भी दो नग होते हैं एक बड़ा नगाड़ा जिसका शब्द गंभीर होता है तथा एक छोटा नगाड़ा जिसका शब्द छोटा तथा ऊँचा होता है। इस प्रकार यह दो स्वर वाला दो नग का वाद्य दुन्दुभि कहलाता है ।

### नितान<sup>1</sup>

तंजीत रत्नाकर के अनुसार नितान कावे, तावे अध्या लोहे का बना हुआ वाद्य है जो क्रमशः उत्तम, मध्यम अध्या अपम माना जाता है<sup>2</sup>। इसके पेटे में कांसा भरा होता है तथा मुख धंस के घड़े से मढ़ा होता है<sup>3</sup>। इसका मुख बड़ा तथा पेट छोटा होता है । बीच में दोनों का आधा होता है । यह घड़े द्वारा मितमें बड़े पड़े होते हैं, से कता जाता है । इन कड़ों को जोर से कसकर उसे बजाते हैं । इसका दृढ़ शब्द भीखों को दहलाने वाला तथा वीरों को रोमांचित करने वाला होता है ।

तंजीत तहर में नितान को दुन्दुभि जाति का वाद्य माना है । इसी नितान से मिला जुला वाद्य दमामा था, जिसका मध्य युग में नक्कार-

1. "हस्तह्वाये लागे बाजन दुन्दुभि धौंता गौंजे" परमानन्द दात।
2. पृष्ठ-170 आ.
3. देखें पृष्ठ-150.

खाने में प्रयोग होता था । मध्य कालीन कृष्ण भक्त कवियों ने होली के अवसर पर अन्य वाधों के साथ नितान का भी उल्लेख किया है<sup>1</sup>। नितान का प्रयोग मुख्य रूप से युद्धस्थल पर ही होता था ।<sup>2</sup>

### पण्य

मूर्दंग के समान पण्य भी भारत का अति प्राचीन अत्यन्त वाध है । कुछ ऐसे तथ्यप्राप्त होते हैं जिनके आधार पर पण्य तथा पटह वैदिक कालीन वाध समझे जा सकते हैं । महर्षि भरत ने मूर्दंग के बाद अत्यन्त वाधों में पण्य को ही सबसे अधिक महत्त्व प्रदान किया है । प्राचीन सांस्कृतिक साहित्य में पण्य का उल्लेख काफी मात्रा में हुआ दिखाई पड़ता है जैसे- बालमीकि रामायण के कुछ स्थान पर :

पण्येन तडानिन्धातुप्ता मदकृतप्रभा- सुन्दर काण्ड, 11-43

ततो भेरी मृदंगानां पण्यानां च धनोपमः ।

शंखोमित्पनीन्मिश्रः तम्बभूष धनोपमः ॥ युद्धकाण्ड, 44-12

इसी प्रकार महाभारत में भी निम्नलिखित श्लोक मिलता है :-

भेरी पण्यशंखानां मृदंगानां च नित्यनः - आरण्य पर्व-132/19

भेरी मूर्दंग पण्यैः शंखेण च नित्यनैः - उद्योग पर्व, 78/16

महर्षि भरत ने मूर्दंग के साथ-साथ पण्य तथा ददर को भी त्वाति मुनि के द्वारा विश्वकर्मा की सहायता से बनाया हुआ माना है :

ध्यात्वा तृष्टिं मृदंगानां पुष्करानसृजत ततः ।

पण्यं ददरं च तद्वितो विश्वकर्मा ॥ अना० 34-9

सोलह अंगुल लम्बा मध्य भाग भीतर की ओर दबा प्रसक्त विस्तार आठ अंगुल तथा जिसके दोनों मुख पांच अंगुल के हों और भीतर का खोखा भाग चार अंगुल के व्यास का होता है ।

पण्य के दोनों मुख कोमल चमड़े से मढ़े जाते थे जिन्हें तुतली से कस दिया जाता था । तुतलियों का यह कसाव कुछ ढीला रखा जाता था जिसे वादन के समय बाये हाथ से मध्य भाग को दबाकर तथा ढीला कर आवश्यकतानुसार ऊंची नीची ध्वनि निकाली जाती थी । बाये हाथ से पण्य की तुतलियों को हलते हुये तथा ढीला करते हुये दाहिनी हाथ की कनिष्ठा

1. कांस्यजस्तायुजो लोहो वोत्तमो मध्यमोयमः । स्कम्बत्रो महान्वक्त्रे स्वात्पो-  
धो केष्याकृतिः ॥ ॥ ॥ 32 ॥ । त. र. वाधाध्यायः ।
2. बाज्ज निताने सिधराज ज नरस के । भण्डा
3. अभिनव गुप्ताचार्य अना० शास्त्र. पृ०-437.

तथा अनामिका के द्वारा विभिन्न करणों का वादन किया जाता है । अन्य बोलों को निकालने के लिए अन्य उंगलियों का भी प्रयोग होता था । कते हुये पञ्च में मुख्य रूप से " ख ख न न " आदि बोल निकलते थे तथा तुतलियों का कताव कम कर देने पर " ल पा " आदि बोल निकलते थे ।

समस्त वादन क्रिया को देखने से पता चलता है कि पञ्च की तुतलियों को दीप्त करना तथा कतने की ओर विशेष ध्यान दिया जाता था तथा वादन क्रिया में कनिष्ठा और अनामिका का अधिक प्रयोग होता था ।

पटह

हिन्दी शब्द सागर में पटह का अर्थ नगाड़ा और दुन्दुभि दिया है, परन्तु पटह न छो नगाड़ा है और न ही दुन्दुभि । संगीत पारिजात के मतानुसार पटह का अर्थ ढोलक है। उसमें स्पष्ट लिखा है कि पटह "ढोल इति भाषाया" और फिर स्पष्ट उपाख्या की है कि पटह भरती जाति का वाद्य है जो डेढ़ हाथ लम्बा होता है। किती-किती के मत से यह त्पूत चमड़े से मढ़ा होता है । कुछ लोग इसे पतले चमड़े से मढ़ते हैं । यह लकड़ी अथवा हाथ किती से भी बजाया जा सकता है। संगीत सागर के अनुसार मध्यकालीन ढोलक को ही प्राचीन युग में पटह कहा जाता था । ऐतिहासिक तथ्यों के आधार पर पटह भारत के प्राचीनतम अथवा वाद्यों में प्रतीत होता है । पटह का जैसा वर्णन धर्म ग्रन्थों तथा संगीत ग्रन्थों में उपलब्ध होता है, उससे यह कहा जा सकता है कि प्राचीन काल से ही मृदंग के बाद सर्वाधिक प्रचार पटह का ही रहा है । किती किती ग्रन्थकार ने मृदंग और मर्दन आदि में भी पटह का अधिक वर्णन किया है । इसका एक ही कारण हो सकता है कि पटह शास्त्रीय तथा लोक संगीत दोनों के लिए उपयुक्त माना गया है, जब कि मृदंग, मर्दन आदि का प्रयोग शास्त्रीय संगीत के लिए प्रयुक्त कहा जाता है। वाल्मीकि रामायण में पटह सम्बन्धी उल्लेख निम्नलिखित श्लोक से प्राप्त होता है:

पटहं वास्तवांगी न्यस्य भो भुमस्तनी । 39 ।

। सुन्दर-काण्ड, सर्ग - 10, गीता प्रेस सं. ।

बालमीकि रामायण के पर्याप्त प्रायः सभी पौराणिक ग्रन्थों में जिसमें महा-भारत भी है तथा संस्कृत नाटकों आदि में पटह का नाम उल्लेख प्राप्त होता है । संगीत के प्राप्त ग्रन्थों में "मानसोल्लास", "नान्यदेय" का "भरतभाष्य"।



संगीत रत्नाकर, संगीतोपनिषत्सरोधार आदि ग्रन्थों में पटह का विस्तृत विवरण उपलब्ध होता है जिसके अनुसार पटह का स्वल्प तथा घाटन विधि इस प्रकार है । पटह दो प्रकार के होते हैं :

111 देशी पटह

121 मार्गी पटह

### देशी पटह का रूप

इसकी तमगाई डेढ़ हाथ की होती है तथा इसका दाहिना और बायाँ मुख क्रमशः सात तथा साढ़े छः अंगुल व्यास के होते हैं। शेष बायाँ मार्गी पटह की ही भाँति होती है । पटह के चारों ओर की लकड़ी तस्मिन्ठ मानी जाती है । देशी पटह के बाजार में सामान्य अन्तर भी हो सकता है ।

### मार्गी पटह का रूप

इसकी लम्बाई डेढ़ हाथ से दूई हाथ की होती है तथा बीच में का भाग कुछ उठा हुआ होता है । इसके दाहिने मुख का व्यास साढ़े ग्यारह अंगुल तथा बायाँ मुख साढ़े दस अंगुल का होता है । ऊपर, भीतर से खोला होता है तथा उसके दोनों मुख मोल होते हैं । दाहिने तथा बायाँ मुख पर लोहे अथवा काठ की हँतुली पहनाकर उन्हें चमड़े से लपेट दिया जाता है । दाहिने मुख पर पतला चमड़ा तथा बायाँ मुख पर मोटा चमड़ा मढ़ा जाता है । इस हँतुलियों में सात-सात छेद कर रेखम की डोरी पिरो दी जाती है जिसमें सोना, पीतल अथवा लोहे के छत्ते डाल दिये जाते हैं जिन्हें आवश्यकतानुसार खींच कर त्वर में भिनाया जाता है ।

### पटह के बोल

पटह में निम्नलिखित 16 वर्ण प्रयुक्त होते हैं :-

क, ख, ग, घ, ङ, च, छ, ज, ट, ठ, ड, ढ, न, त, थ, द, ध, न, र और ह । इन्हीं अक्षरों के संयोग से अनेक बोलों की रचना की जाती है । उदाहरण के लिए किन्, वन्, जिन्, घन्, ठन्, तन्, धन्, दन्, हन् आदि । इसी प्रकार अन्य अक्षरों के संयोग से भी भिन्न-भिन्न बोलों की रचना की जाती है । पटह को लगभग एक हाथ की मुड़ी हुई डण्डी से भी बजाया जाता है । सामान्यरूप से प्र



पदमासन पर बैठकर दोनों जंघों पर पटह रखकर बजाया जाता है ।

मानतोल्सात, संगीत रत्नाकर, संगीत तार आदि ग्रन्थों में पटह के लिरजिन वर्णों का तथा उनके वादन क्रिया का जो वर्णन किया गया है वह पटह के साय-साय मृदंग, मार्टन, कुल्का आदि से भी संबंधित है । प्राचीन काल में अवनय वाद्य में बजने वाले बोलों को पाट कहा जाता था । अतः जहाँ-जहाँ पाठ अथवा पाटावर का प्रयोग हो वहाँ उत वाद्य के बोल समझना चाहिए ।

भेरी

हिन्दी शब्द सागर में वर्णित भेरी, -दुन्दुभि नहीं है । इसी प्रकार हिन्दी शब्द सागर में भेरी का अर्थ डोलक, नगाड़ा तथा ढक्का बताया गया है, परन्तु भेरी न नगाड़ा है और न डोल न ढक्का । भेरी मृदंग जाति की दो हाथ लम्बी धातु से बनी हुई दो मुर्खों वाली वाद्य होती है जिसका एक मुख एक हाथ लम्बे व्यास का मट्टा होता है । यह मुख चम्ड़े से मढ़े और डोरियों से कटे हुये होते हैं जिनमें काँते के बड़े पड़े होते हैं । संगीत रत्नाकर में लिखा है कि यह ताँबे की बालिस्त लम्बी होती है । उसे दाहिनी ओर लकड़ी से तथा बाईं ओर हाथ से बजाया जाता है । संगीत तारों में भेरी का लक्षण संगीत रत्नाकर के अनुसार ही है उसके बजाने की विधि से इसके तथा इसकी जाति के अन्य वाद्यों में अन्तर आ जाता है । यतिमान में अवनय वाद्यों की सूची में भेरी और रन भेरी नाम के दो पृथक् वाद्यों का वर्णन आया है किन्तु अठोक्क में लिखा है कि यह वाद्य मिर्चों को आनन्द देने वाला तथा शत्रुओं का हृदय विदीर्ण करने वाला वाद्य है ।

उत्तर प्रदेश के कुछ भागों में विवाहोत्सव के समय एक लम्बी तुरही जिसका आकार ध्वनि बिस्तारक यंत्र की भाँति होता है, जो लगभग पाँच हाथ लम्बी तथा मुख से फूँकने पर एक ही स्वर देने वाली होती है, भेरी कहलाती है । इसको बजाने वाला जाति का बोल होता था, जो "भीठिया" कहलाता था । विवाह के प्रत्येक अवसर पर पहले भेरी नाद होता था, तत्पश्चात् कार्य प्रारम्भ होता था, अथवा यह माना जा सकता

1. भेरी मृदंग डफ झालरि बाजा कर करताल । गौविन्द स्वामी ।

2. संगीत तार, भाग-2 पृष्ठ 77-78 ।

है कि भेरी का आनन्द तथा सुधिर स्य प्राचीन काल से ही प्रचलित रहा है ।  
भेरी का नामोल्लेख अति प्राचीन काल से प्राप्त होता है जिसका संक्षिप्त  
वर्णन तेरहवें शृङ्ख में दिया आया है ।

### मण्डिडक्का

मण्डिडक्का का उल्लेख संगीत रत्नाकर तथा संगीत तार में उपलब्ध  
होता है । वर्णन से यह डक्का अथवा डंका के समान माना जाता है । इसके काठ  
की लम्बाई 16 अंगुल की होती है तथा इसके दोनों मुख 8-8 अंगुल के होते हैं ।  
काठ का पोता दायाँ डक्का की ही भाँति बीच में पतला होता है । ताँबे  
की कील तथा ताँबे डक्का की ही भाँति लगाई जाती है । इसके दोनों मुख  
चम्ड़े से मढ़े होते हैं । इसकी तारत में दो-दो छल्ले पिरोये जाते हैं जिन्हें बाँये  
हाथ से पकड़कर तथा बाँये मुख का चम्ड़ा दबाकर दाहिनी हाथ से अथवा  
डण्डी से वादन किया जाता है । इसका वादन यथांगान तथा देवीपूजा  
के समय किया जाता है ।

### मंदिरा

कुछ लोगों की धारणा है कि संगीत रत्नाकर में वर्णित मार्टल से  
ही मार्टल और मंदिरा शब्द बने हैं । कृष्णदास ने एक पदमे कहा है:

“ गिड़ गिड़तां धितां धितां मंदिरा बाजे ”

इन बोलों को देखकर किसी को यह त्पीकार करने में आपत्ति  
न होगी कि मंदिरा मूर्दंग या मार्टल का ही कोई दूसरा रूप है, परन्तु  
श्री युन्नी बाल “शेष” ने इसे ब्रज के एक लोक वाद्य के रूप में माना है । उनका  
कहना है कि यह मूर्दंग नहीं अपितु जन्मोत्सव के समय बजाया जाने वाला एक  
विशेष वाद्य है । मिट्टी के एक घड़े को लेकर उस पर उल्टी घाली रखकर  
बाँत की कमधियों से घाली को बजाते हैं जिससे बड़ी सुन्दर ध्वनि निकलती  
है । यह वाद्य मंदिरा कहलाता है तथा इसे ब्रज का ही एक लोक वाद्य कह  
सकते हैं ।

### मुख घंग

संगीत ग्रन्थ में मुख घंग को घंगू कहा गया है । पुंलि इसकी ध्वनि  
कुछ घंग के समान ही होती है तथा इसका प्रयोग ही ताल वादन के निमित्त

1. संगीत रत्नाकर साध्याध्याय;
2. आठवें वर मुँह घंग नैन तल्लान, री रंग मीणी ग्यानिनि- तूर.

निमित्त होता है, इसीलिए इसे चंगू नाम से भी सम्बोधित किया जाता है, किन्तु चंगू से इसकी अलग पहचान रखने के कारण तथा चूंकि इसका वादन मुख के योग से होता है, अतः इसे मुख चंग कहा जाने लगा । संगीत पारिजात के अनुसार चंगका आकार "त्रिभुज" होती है<sup>1</sup> जिसके पाँच भागों की लम्बाई 4 अंगुल तथा मध्य भाग की पाँच अंगुल होती है । बाहर की ओर लम्बाई अधिक होती है । वादक मौम लगाकर इसके स्वर को ऊँचा तथा नीचा करते हैं तथा बीच के भाग को दाँतों से दबाकर बजाते हैं<sup>2</sup> ।

मुख चंग बाँसे अथवा लोह आदि धातुओं से बनाया जाता है । इसका आकार त्रिभुज का काँटा जैसा होता है । दो पुष्ट संकुओं के मध्य बिन्दु के डंक के समान ऊपर को पूँछ उठाये हुये रख पाता होता है । दोनों पुष्ट संकुओं को ऊपर और नीचे के दाँतों में दबाकर स्वाँत को घेन से भीतर तथा बाहर निकालते हुये पाता की उठी हुई पूँछ पर दाहिने हाथ की तर्जनी से तम्बूरे के तार के समान छेड़ते हैं, तबउत्तमें ध्वनि उत्पन्न होती है । यह एक ताल वाद्य है, इसमें मृदंग तथा तबले के बोल ठेके बजते हैं, किन्तु प्रायः इसमें कहरवा तथा दादरा ताल के ही रूप बजाये जाते हैं । मध्यकालीन कृष्ण भक्त कवियों ने मुख चंग का उल्लेख कई स्थानों पर किया है जिसे देखने से ऐसा मासुम होता है कि यद्यपि यह वाद्य संगीत के ग्रन्थों में बहुपरिचित नहीं है, फिर भी जनसाधारण में इसका प्रचार बहुत हुआ था ।

मृदंग, मुख्य तथा मादल

सुधाकलश में भगवान् शंकर को मृदंग तथा मुरज का आधिष्ठातृक बताया गया है । प्राचीन ग्रन्थों में मृदंग, पण्य तथा ददूर को पुष्कर वाद्य कहा गया है । इन पुष्कर वाद्यों की जिनमें मृदंग प्रमुख है उत्पत्ति बताते हुये महर्षि भरत ने कहा है :

वर्षा ऋतु में अनध्याय के दिन पानी लेने के लिए स्वाँति मुनि पुष्कर के किनारे गये, आकाश मेघाच्छादित था तथा वर्षा हो रही थी, तेज हवा के साथ जो पानी की बूँदें कमल के पत्तों पर पड़ रही थीं उनसे एक विशेष प्रकार की अनुरंजन ध्वनि उत्पन्न हो रही थी जिसे उन्होंने अध्यात्म

1. चित्र नं०

2. संगीत पारिजात, पाद्याध्यायः, श्लोक 50-56, 57, 58.

तुना तथा उन्हें बड़ा आश्चर्यजनक लगा, इसलिए उन्होंने इसे फिर ध्यान से तुना । यह देखकर कि उस ध्वनि का नाद ऊँचा-नीचा तथा मध्य स्थानीय होने के साथ-साथ गंभीर मृदु तथा कर्णप्रिय भी था । जब वे अपनी पकड़ती में लीं तो उन्होंने उसी टंग का ध्वनियों से युक्त विश्वकर्मा की सहायता से मृदंग, पञ्च और ददर जैसे पुष्कर वाद्यों की रचना की । उसके बाद उन्होंने इन वाद्यों के दोनों मुखों को चमड़े से कम दिये तथा उन्हें त्रुणियों से सजा ।

ऐतिहासिक दृष्टि से मृदंग, मुरज आदि का उल्लेख वैदिक साहित्य (वाग्भय) में प्राप्त नहीं होता फिर भी म्रित प्रकार मृदंग आदि का नाम बालमीकि रामायण में प्रयुक्त होता है, उससे यह निश्चित हो सकता है कि रामायण काल से अनेक वर्षों पूर्व इन वाद्यों का प्रचार हो चुका था । रामायण के अध्ययन से ऐसा पता चलता है कि उस समय अवन्त वाद्यों में मृदंग का सर्वाधिक प्रचार था । रामायण में मृदंग तथा मुरज का अलग-अलग वर्णन मिलता है, जिससे यह समझना चाहिए कि इन वाद्यों के रूप में कुछ अन्तर अवश्य था । महाभारत में भी मृदंग तथा मुरज के अलग-अलग नाम उपलब्ध होते हैं । कालीदास के साहित्य में मर्दल, मुरज तथा मृदंग इन तीनों का उल्लेख स्थान-स्थान पर प्राप्त होता है । महर्षि भरत के समय तक मृदंग तथा मुरज का उल्लेख ही प्राप्त होता है, परन्तु मर्दल का कहीं उल्लेख नहीं मिला । तारंगदेव ने मुरज तथा मर्दल को मृदंग का ही पर्याय माना है<sup>2</sup> । अभिनव गुप्ताचार्य ने मुरज को मृदंग का पर्याय बताया है । इस प्रकार यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि मृदंग मुरज का ही पर्याय है । बालमीकि रामायण में मुरजसु मृदंगसु का एक साथ प्रयोग एक ही स्थान पर हुआ है, अन्य स्थानों पर केवल मृदंग शब्द का ही व्यवहार किया जाता है । मुरज, मृदंग के पर्याय होने के कारण ही महर्षि भरत ने कहीं-कहीं-मृदंग शब्द के लिए मुरज शब्द का प्रयोग किया है । तारंगदेव ने मर्दल को भी मृदंग का पर्याय माना है । महर्षि भरत ने मर्दल का कहीं उल्लेख नहीं किया । कालीदास के साहित्य में मर्दल का उल्लेख कहीं-कहीं प्राप्त होता है । मध्य युग में भाषा का संबंध

1. सुन्दर काण्ड, सर्ग-11

2. संगीत रत्नाकर, वाधाध्यायः

संस्कृत से पुनः जुड़ जाये के कारण मर्दल के स्थान पर मृदंग बज्ज की पुनर्प्राप्ति हो गई ।

नाम परिवर्तन से मृदंग का वह रूप जो प्राचीन काल से महर्षि भरत के समय तक रहा, कब लुप्त हो गया, इसका कोई प्रमाण नहीं है । जिस वाद्य को आज हम उत्तर भारतीय मृदंग अथवा पखावज मानते हैं<sup>1</sup> दक्षिण भारतीयजैसे अपना मृदंगम<sup>2</sup> कहते हैं, वह भरत कालीन मृदंग का केवल एक भाग है । मृदंग में यह परिवर्तन लगभग सातवीं शताब्दी से होने लगा था जो तारंगदेव के समय तक पूरी तरह बदल गया ; यद्यपि तारंगदेव ने मर्दल को मृदंग का पर्याय बताया है किन्तु यह भी कह दिया है कि उस समय भरत कालीन मृदंग का प्रचार नहीं है, इसलिए मैं मर्दल का ही वर्णन करता हूँ<sup>3</sup> । तारंगदेव ने कहा है कि मृदंग को पुष्करत्रय कहते हैं<sup>4</sup> । भरत रचित सा नाट्यशास्त्र में ऐसा कोई स्थान है जहाँ मृदंग को पुष्करत्रय कहकर पुकारा गया है<sup>5</sup> । अतः यह स्पष्ट रूप से प्रतीत होता है कि जैसे आज तकके के दो भाग हैं, ठीक उसी प्रकार भरत के समय में मृदंग के तीन भाग थे । कुछ विद्वान महर्षि भरत द्वारा बताये गये मृदंग के रूप को देखकर यह अनुमान लगाते हैं कि उस समय कोई त्रिमुखी ताल वाद्य प्रचार में अवश्य था । कुछ विद्वान यह कहते हैं कि महर्षि भरत पण्य, दंडुर आदि का वर्णन को किये हैं, परन्तु मृदंग का कोई नाम-जोख नहीं दिया है। जिन महर्षि भरत ने अथर्व वाद्यों में मृदंग को सर्वप्रिय माना है, उनके वादन की विविध रूप से वर्णन भी किया है, यथा- मार्जना विधि, हस्त संचालन आदि । उनके काठ, चर्म आदि के गुण-दोषों पर विचार भी किया है । उनके आकार-प्रकार का भी वर्णन किया है । ऐसा विश्वास नहीं होता, परन्तु ध्यानपूर्वक देखने पर यह मालूम होता है कि भरत ने मृदंग के आकार-प्रकार का विधिवत् वर्णन किया है । वास्तव में महर्षि भरत ने मृदंग का जिस प्रकार वर्णन किया है, वह सामान्य रूप से आम्र प्रतीत होता है क्योंकि एक ओर तो उन्होंने मृदंग के तीन रूप बताये हैं- हरील्ली, ज्वाहृति तथा गोपुष्पा<sup>6</sup> जिसमें यह तीनों मृदंग के ही रूप भेद प्रतीत होते हैं किन्तु उनके बाद ही उन्होंने यह

1. संगीत रत्नाकर- 6/1028

2. संगीत रत्नाकर 6/1027

3. भरत नाट्यशास्त्र- अध्याय-54

4. संगीत रत्नाकर 6/1027

भी कहा है कि आंकि का हरीतकी के समान, ऊर्ध्वक ऊर्ध्वक का या के समान तथा आलिंग्य का गोपुष्पा के समान व्य होता है ।

उक्त वर्णन से ऐसा प्रतीत होता है कि मूर्दंग, आंकि, ऊर्ध्वक, आलिंग्य आदि भिन्न-भिन्न वाय हैं, किन्तु यह सत्यनहीं है । जिस प्रकार आज तकका शब्द का व्यवहार होता है अर्थात् तकका कण्ठ से उसके दाहिने तथा बाये इन दोनों भागों का बोध होता-है और तकका कहने पर केवल दायाँ तकका का अर्थ भी समझा जाता है, ठीक उसी प्रकार प्राचीन काल में उक्त तीनों व्यों को एककार ही मूर्दंग समझा जाता था। तब उन्हें आंकि, ऊर्ध्वक तथा आलिंग्य कहकर पुकारते थे। आंकि, ऊर्ध्वक तथा आलिंग्य मूर्दंग के ही हिस्से थे, इस बात का प्रमाण चौत्तीसवें अध्याय में महर्षि भरत के अनेक वचन प्राप्त होते हैं । श्री मनमोहन पोष ने नाट्यशास्त्र के अंग्रेजी अनुवाद के पृष्ठ-162 में नोट 11113 में आलिंग्य के नाम का विशेषण करते हुये लिखा है :

उपर्युक्त कथन से ऐसा प्रतीत होता है कि श्री पोष ने आलिंग्य को वादक के शरीर से आलिंगित कहने वाला वाय माना है, किन्तु वे भी यह नहीं समझ पाये हैं कि आलिंग्य कोई स्वतंत्र वाय नहीं बल्कि यह भी मूर्दंग का ही एक भाग मात्र है ।

भरत कालीन मूर्दंग का उपर्युक्त व्य निर्धारित करने के साथ-साथ यहाँ यह भी बताया गया है कि उक्त मूर्दंग के यद्यपि तीन हिस्से होते थे, किन्तु उसका वह भाग जो लेटा रहता था, उन खड़े रहने वाले भागों की अपेक्षा अधिक महत्वपूर्ण समझा जाता था । उस काल के कुछ ऐसे बोलों का वर्णन भी भरत नाट्यशास्त्र में आया है जिसका वादन केवल आंकि के बाय तथा दक्षिण मुखों द्वारा किया जाता था । जिसका स्वयं महर्षि भरत का आंकि के साथ मूर्दंग शब्द का कई बार जोड़ देना<sup>1</sup> इस बात की ओर तर्कित करता है कि मूर्दंग का आंकि भाग ही प्रमुख था । मूर्दंग का व्य वर्णन करते हुये भी पहले आंकि का ही वर्णन किया है । नाट्यशास्त्र के अनुसार आंकि

---

1. ५. उर्ध्वगता।

का हरीतकी लम्बा था जिसकी लम्बाई साढ़े तीन बालिस्त तथा 12 अंगुल के व्यास का होता था<sup>1</sup>। उसके चार बालिस्त लम्बा तथा 14 अंगुल व्यास के मुख वाला होता था<sup>2</sup> ।

गुदम का आलिंग्य भाग 3 बालिस्त लम्बा तथा 8 अंगुल व्यास के मुख वाला होता था<sup>3</sup> ।

- 
1. भरत नाट्य शास्त्र 34/45 पृ० 417
  2. भरत नाट्य शास्त्र अ. 34/257
  3. भरत नाट्य शास्त्र 34/258



## अवश्य वाधों का चमड़ा

=====

मृदंग में लगने वाला चमड़ा न तो पुराना हो, न ही फटा-फटा, न कीर के द्वारा हथ किया हुआ हो, न मोटा हो तथा आग अथवा धूप से खराब न हुआ हो । चमड़े का रंग नवीन पल्लव के समान अथवा हल्का तथा कुन्द के समान श्वेत रंग चमड़ा हो रंग समस्तदोषों से रहित हो । ऐसे चमड़े को रोम रहित कर, पानी में भिगोकर रखा जाय तथा दूसरे दिन उसे निकाला जाय, पहले उसका सूख मर्दन किया जाय, बाद में मृदंग पर चढ़ाया जाय । इस प्रकार से निर्मित मृदंग आदि वाधों की वादन क्रिया का नाट्य शास्त्र में विशद विधान उपलब्ध होता है ।

## मृदंग का दाँया

=====

मृदंग का दाँया बैर या रक्त वन्दन का काठ लेकर कुछ कारीगर तैयारवाया जाता है, इसका मध्य साढ़े इक्कीस अंगुल मोटा और लम्बाई 12 फुट होनी चाहिए । दाहिना भाग 14 अंगुल मोटा और दाँया 13 अंगुल के करीब, फिर दो लोहे अथवा काठ के ढंड़े, दोनों मुखों पर चढ़ाईये । इन ढंड़ों में एक अंगुल के अन्तर से 20-20 छेद होता है, दोनों मुख चाम से मढ़कर उस चाम को ढंड़े से नैपेट दिया जाता है । ढंड़े के छेदों में चाम की डोरी डालकर उन्हें खींचकर चाम को कसा जाता है । दाहिनी मुख के चमड़े में छ अंगुल प्रमाण से गोलाकार लोह पूर्ण की स्याही जमाया जाता है । बाएँ मुख के चमड़े में, जब बजाना हो तब, गेहूँ की चून की 6 अंगुल पूरी पानी से तानकर लगाया जाता है । इस मृदंग के तीन भेद हैं :

111 मृदंग

121 मुरज

131 बार्दल

इन तीनों को ही मृदंग कहते हैं । इस मृदंग के मध्य में ब्रह्मा का वास है। बाएँ मुख में विष्णु आ दाहिने मुख में शंकर भगवान का और मृ के काठ, ढंड़ा आदि में 33 कोटि देवता वास करते हैं । इसी से इसका नाम सर्वमंगल भी है ।

## मूर्धन का पाठाधर

दाहिने मुख में :

१- त, २- थि, ३- धी, ४- ड, ५- न, ६- ण, ७- ट.

यह सात अक्षर होते हैं ।

बांये मुख में :

१- ठ, २- र, ३- ट्या, ४- द, ५- ध, ६- ला.

यह छः अक्षर होते हैं, पट्ट के स्फार आदि लेकर

सोलह पाठाधर होते हैं ।

अकारादि स्वरों के उदाहरण  
=====

१- अक, २- तक, ३- फि, ४- नक, ५- तुड, ६- ङ ७- क्किट दे, ८- धेय,  
९- किरन्ट, १०- का, ११- फन, १२- फन, १२- धीह, १३- क्किट, १४- क्किडि  
१५- गिड, १६- धिमे, १७- ह्यु इत्यादि ।

अकारादि स्वरों के उदाहरण  
=====

१- जग, २- रग, ३- टंक, ४- थड ५- ङ, ६- तत, ७- धा, ८- दंदा,  
९- फा, १०- नग, ११- ननगि, १२- क्किट, १३- क्किड, १४- क्किण, १५- गिडि,  
१६- दिंदि, १७- दिगि, १८- धिधि, १९- टिट, २०- कुकु, २१- कुन्दरि, २२- तुतु,  
२३- क, २४- डे, २५- ये, २६- धो, २७- धो, २८- ये, २९- धेय ।

बोलों के निकालने की रीति  
=====

- त- अंगूठा, कनिष्ठा तथा अनामिका दबाकर बजाने से "त" निकलेगा।  
थि- वाममुख में हथेली से तथा दक्षिण मुख में ठेड़ी उंगली से ताड़न करने पर "थि" निकलेगा ।  
धी- अंगूठा छोड़कर दाहिने मुख पर उंगलियों से घूट के साथ ताड़न करने पर "धी" निकलेगा ।  
न- मूर्धन के मुख के किनारे अनामिका के अगले भाग से ताड़न करने पर "न" निकलेगा ।  
कि- अनामिका तथा मध्यमा को मिलाकर पताछा रीति से प्रहार करने पर "कि" उत्पन्न होगा ।  
ट- अनामिका तथा मध्यमा द्वारा शिखर रीति से बजाने पर "ट" होगा।

१. आधुनिक समय तर्जनी द्वारा हथेली के मध्य भाग पर ताड़न करने से "ट" शब्द निकलता माना जाता है ।

तबला

तबलार की भाँति तबले की व्युत्पत्ति तथा विकास से सम्बन्धित अनेक भ्रान्त धारणायें प्रचलित हैं । प्रधान ग्रन्थों में काशी भी तबला नामक वाद्य का उल्लेख प्राप्त नहीं होता । यहाँ तक कि संगीत पारिजात तथा वाद्य प्रकाश जैसे उत्तर-मध्य कालीन ग्रन्थों में भी तबले का उल्लेख नहीं हुआ । तबले के संबंध में इस अन्धकारमय स्थिति का लाभ उठाकर मुसलमान वादकों ने तबले का जन्म-दाता अमीर खुसरो को बना दिया है । आधुनिक छोटी-छोटी पुस्तकों में तबले की उत्पत्ति तदेहात्मक बतौते हुये अमीर खुसरो के द्वारा इसके निर्माण की बजाय भी की गई है । कुछ विद्वानों इस बात पर विश्वास नहीं करते कि तबला अमीर खुसरो के द्वारा ही ईजाद किया गया है ।

तबला शब्द की व्युत्पत्तिपारती के तबल शब्द हेमामी जाती हैं, जिसका सामान्य अर्थ है- वह वाद्य जिसका मुख ऊपर की ओर हो तथा जिसका ऊपरी भाग सपाट हो । विद्वानों का मत है कि इसी तबल शब्द से उर्दू का शब्द टेकुल बना है । अरब देशों के दुन्दुभि के समान आकृति वाले वाद्यों को तबल कहा जाता था । तबल एक प्रकार का नगाड़ा था जो युद्धरत सैनिकों में जोश उत्पन्न करने के लिए प्रयुक्त किया जाता था । यह वाद्य आगे बढ़ती हुई जीव के पीछे-पीछे फंता था । इसी भाव को व्यक्त करते हुये बाल्गी ने पदमावली में कहा है :

हों पंडितम्ह केर पछलगा ।

कहु कहियो तबल दईगा ॥

अपि भारत में दुन्दुभि, भरी, मितान आदि नगाड़ा जाति के वाद्य मौजूद थे फिर भी मुसलमानों के द्वारा विजित हो जाने के कारण इन्हीं वाद्यों अथवा इन्हीं वाद्यों से मिलते-जुलते होने के कारण इनके द्वारा प्रयुक्त नामों का जनताधारण में हान का अभाव इन नामों के प्रचार में और तहायक हुआ ।

तबला की व्युत्पत्ति कुछ विद्वानों ने भरत कालीन दूर्दूर वाद्यों से मानी है । दूर्दूर वाद्य कई का मद्रा हुआ एक था जिसका मुख ऊपर की ओर था किन्तु वह दो भागों में न था । वास्तव में तबले का विकास प्राचीन मूर्दंग से ही हुआ । मूर्दंग के वर्णन में यह बताया गया है कि प्राचीन मूर्दंग तीन भागों में होती थी । एक भाग मोढ़े में रहता था तथा दूसरे दोनों भाग सामने ऊर्ध्वमुखी रखे जाते थे । यह भी बताया गया है कि मूर्दंग के तीन भागों में छठी-सातवीं

शताब्दी में परिवर्तन होने लगा तथा उसके बाद कुछ दिनों तक एक गीत का भाग तथा छ्दा वाला भाग प्रयुक्त होता रहा और अन्त में मृदंग का वह एक ऊर्ध्वमुखी भाग भी हट गया और केवल उसका आंशिक भाग ही मृदंग अथवा मार्टल के नाम से प्रचलित रह गया । उसी काल में मृदंग के दोनों ऊर्ध्वमुखी भागों का अथवा आंशिक भाग का ही दो ऊर्ध्वमुखी के रूप में अलग वादन होता रहा किन्तु शास्त्र सम्मत न होने के कारण तथा उनका विशेष नाम न होने के कारण उसका उल्लेख शास्त्र ग्रन्थों में नहीं किया गया । मृदंग के उदय दोनों आसों की यह सँदिग्ध अवस्था लगभग 17वीं शताब्दी तक रही । उस काल तक अनेक दो सामान्य परिवर्तन हो चुके थे । एक तो इनकी लम्बाई कम कर दी गयी तथा दूसरे मृदंग के दक्षिणी भाग की भाँति इसके भी दक्षिण भाग में मिट्टी के लेप के स्थान पर लौह चूर्ण से बने मझाले का प्रयोग होने लगा था । वाम पार्श्व में इस समय भी आटा की पुलिका ही लगाई जाती थी । इस वाद्य का प्रचार उन निम्न स्तरीय लोगों में था जो इसे कमर में बाँधकर बैठते । बिकन स्तर की नर्तकियों के नाच के साथ बजाते थे । पराने दार तंगीतकों ने इसे नहीं अफनाया था । जनसाधारण के लिये यह सरल एवं भारतीय परम्परायुक्त होने के कारण भजन, कीर्तन आदि में भी प्रयुक्त होने लगा था । फिर भी इसके नाम का स्थिरीकरण नहीं हुआ था । कुछ लोगों की यह भी धारणा थी कि प्राचीन पञ्च को जिसे मध्य काल में आवज या हूक कहते थे, बीच से अलग कर यह वाद्य बना है । संगीत तार जो आज वायों के वर्णन में त्वाँत्र दिवाई पहुँचाई है, तबला वादकों के इतिहास पर दृष्टि डालने पर पता चलता है कि इसके प्रथम प्रतिष्ठित उस्ताद त्रिहार बाँ थे जो दलिया के प्रतिष्ठित मृदंग वादक कुदु त्रिह के समकालीन थे । यह वह जमाना था जब भारतीय संगीत की मझालों में तीन पंच पञ्चावज, ढोलक तथा तबला एक-दूसरे से टक्कर ले रहे थे । मृदंग का स्थान इनमें स्पष्ट था, किन्तु दूसरा स्थान तबले को मिला अथवा ढोलक को, यह निर्णय नहीं हो पा रहा था । मृदंग और ढोलक, मृदंग और तबला, तबला और ढोलक वादकों में अपनी विद्वता के प्रदर्शन तथा वाद्य को प्रेष्ठित करने के उद्देश्य से नवायों तथा शौकीन राजाओं की महफिलों में प्रतियोगिताएँ होती रहती थीं । इन प्रतियोगिताओं में जो विजयी होता था उसे दरबार की ओर ले अपार धरारा तथा जानीरें प्राप्त होती थीं । तबला मृदंग की भाँति कुँ हाथों से बजाया जाता था । तबला पर बन्द बोलों का वादन तुषार बाँ द्वारा मुख्यात की गई

बन्द बोलों के कारणही प्रारंभिक दिनों में तबले का अपना अलग व्यक्तित्व बना । आगे चलकर इसी बन्द बोलों के बोलों को दिल्ली बाज के नाम से बुलारा जाने लगा । इन्हीं दिनों गायन शैलियों में छयाल का प्रचार भी बढ़ने लगा साथ ही साथ तंत्र वादन में तितार का भी प्रचार बढ़ा । तबले का प्रारंभिक विकास नर्तन क्रियाओं के कारण हुआ था । सर सुरेन्द्र मोहन टैगोर द्वारा पाश्चात्य विद्वानों के लेखों का एक संग्रह 1875 ई० में तथा दूसरा संग्रह 1882 ई० में हिन्दू म्यूजिक के नाम से प्रकाशित हुआ । इनमें उस युग का उन म्हाशिलों का आधिक्य वर्णन था जिनको लेखक ने आंखों से देखा था । इन म्हाशिलों में नर्तकी खड़ी होकर गाती तथा नाचती थी । उसकी संगति के लिए तारंगी वादक, तबला वादक तथा मंजीरा वादक भी खड़े होकर वादन करते थे । इन नर्तकियों का समाज में कोई स्थान नहीं था । इनके साथ रहने के कारण तबला वादक भी अत्यन्त हीय समझे जाते थे । तबला वादकों की इस दयनीय दशा में परिवर्तन उस समय से प्रारम्भ हुआ जब से छयाल तथा तितार का प्रचार बढ़ने लगा । के० एन० विल्ड ने अपनी पुस्तक "म्यूजिक ऑफ हिन्दुस्तान" में तबले का वर्णन करते हुये लिखा है कि तबला-मृदंग तथा ढोलक के बाद का वाद्य है । यह मृदंग की भाँति ही बजाया जाता है किन्तु इसे मृदंग से हल्के ढों के माना जाता है ।

तबले की उत्पत्ति याहे जब हुई हो परन्तु उनका वर्तमान रूप तुधार बाँ के युग का ही है । उसमें प्रयुक्त होने वाले अधिकांश आधुनिक बोल तुधार बाँ के बाद के ही हैं । वास्तव में तबला साहित्य को विस्तार प्रदान करने के लिए तबला वादकों ने कई प्रकार के ताल वाद्यों का नटवरी नृत्य में प्रयुक्त होने वाले बोलों को आत्मसात कर लिया जैसे- ढोलक, नक्कारे आदि से लगगी तथा छिन्नार के बोल । मृदंग से परन, रेला आदि नटवरी नृत्य से मुझा, परन गति आदि । इस प्रकार वर्तमान समय में तबला साहित्य विषय के किसी भी ताल वाद्य साहित्य की अपेक्षा विशाल तथा पेचीदा हो गया है । तबले में पंजा से कम तथा उंगलियों से अधिक काम लिया जाता है जिसके कारण उसमें बोलों को जितना द्रुत में बजाया जा सकता है, उतना किसी अन्य ताल वाद्य में संभव नहीं है । आजकल भारत में ही नहीं सम्पूर्ण विश्व में श्रेष्ठ ताल वाद्य माना जाता है ।

## **अध्याय ४**

१. भारतीय संगीत में प्रयुक्त होने वाले प्रमुख अवनद्य वाद्य
२. मृदंग की उत्पत्ति, विकास एवं घराने
३. तबले के घरानों की उत्पत्ति एवं विकास
४. अवनद्य वाद्यों के घरानों के मुख्य कलाकार

## भारतीय संगीत में प्रयुक्त होने वाले प्रमुख अवनय वाद्य

भारतीय ताल वाद्यों का विस्तारपूर्वक अध्ययन से यह प्रतीत होता है कि भारतीय संगीत में हजारों वाद्यों का प्रयोग होता है जैसे कुछ लोक वाद्य ऐसे हैं जो अलग अलग प्रान्तों में प्रयोग किए जाते हैं । मुझे किसी भी लोक वाद्य का शास्त्रीय आधार नहीं प्राप्त हो सका । दक्षिण भारत के शास्त्रीय संगीत के साथ प्रयुक्त होने वाले तालवाद्यों में प्रमुख तो मृदंग, परवावय, मुरज अथवा मादल के साथ साथ घटम का भी प्रयोग अधिक होता है । ठीक उसी प्रकार उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत के साथ संगत के रूप में प्रयोग करने के लिए तबला ही मुख्य वाद्य है जो मध्य कालीन युग से प्रचलित है । तबला धीरे धीरे बहुत ही लोकप्रिय वाद्य हो गया है । उत्तर भारतीय लोकसंगीत में प्रयोग किए जाने वाले प्रमुख तालवाद्य ढोलक है । जहाँ संगीत बिना तबले के संगत से अधूरा लगता है उसी प्रकार जहाँ लोक संगीत का चर्चा होता है तो तुरन्त ढोलक की बात आती है । यह भी बहुत प्राचीन वाद्यों में गिने जाते हैं ।

### ढोलक

उत्तरभारतीय लोकसंगीत का चर्चा होते ही सर्वप्रथम ताल देने के लिए ढोलक का नाम ज़बान पर आता है । यह वाद्य भी प्राचीन वाद्यों में आता है । इसका आकार 18 से 20 इंच लम्बा तथा अंदर से पोला दाहिने तरफ इसका मुह का चौड़ाई 10 से 12 अंगुल तथा बाए तरफ की चौड़ाई चार अंगुल ज्यादा । इस वाद्य को कसने के लिए रस्सी का तथा छेला का प्रयोग किया जाता है । उत्तर भारतीय लोक संगीत का यह एक मात्र तालवाद्य है ।

### मृदंग, पखावज, मुरज तथा मादल

सुधाकलश में भगवान शंकर को मृदंग तथा मुरज का आविष्कारक बताया गया है । प्राचीन ग्रन्थों में मृदंग, पणव तथा ददुर को पुष्कर वाद्य कहा गया है । इन पुष्कर वाद्यों की जिनमें मृदंग प्रमुख है उत्पत्ति बताते हुये महर्षि भरत ने कहा है:

वर्षा ऋतु में अनध्याय के दिन पानी लेने के लिए स्वाति मुनि पुष्कर के किनारे गये, आकाश मेघाच्छादित था तथा वर्षा हो रही थी, तेज हवा के साथ जो पानी की बूंदें कमल के पत्तों पर पड़ रही थीं उनसे एक विशेष प्रकार की अनुरंजन ध्वनि उत्पन्न हो रही थी जिसे उन्होंने अधानक



सुना तथा उन्हें बड़ा आश्चर्यजनक लगा, इसलिए उन्होंने इसे फिर ध्यान से सुना । यह देखकर कि उस ध्वनि का नाद ऊँचा-नीचा तथा मध्य स्थानीय होने के साथ-साथ गंभीर मृदु तथा कर्णप्रिय भी था । जब वे अपनी पंखुटी में लौटे तो उन्होंने उसी दंग का ध्वनियों से युक्त विश्वकर्मा की सहायता से मृदंग, पञ्च और ददर जैसे पुष्कर वायों की रचना की । उसके बाद उन्होंने इन वायों के दोनों मुखों को चम्पे से कम दिये तथा उन्हें तुंगियों से सजा ।

ऐतिहासिक दृष्टि से मृदंग, मुरज आदि का उल्लेख वैदिक साहित्य [वांगमय] में प्राप्त नहीं होता फिर भी मिस्र प्रकार मृदंग आदि का नाम बालमीकि रामायण में प्रयुक्त होता है, उससे यह निश्चित है कि रामायण काल से अनेक वर्षों पूर्व इन वायों का प्रचार ही हुआ था । रामायण के अध्ययन से ऐसा पता चलता है कि उस समय अनेक वायों में मृदंग का सर्वाधिक प्रचार था । रामायण में मृदंग तथा मुरज का अलग-अलग वर्ण मिलता है, जिससे यह समझना चाहिए कि इन वायों के अर्थ में कुछ अन्तर अवश्य था । महाभारत में भी मृदंग तथा मुरज के अलग-अलग नाम उपलब्ध होते हैं । कालीदास के साहित्य में मृदंग, मुरज तथा मृदंग इन तीनों का उल्लेख स्थान-स्थान पर प्राप्त होता है । महर्षि भरत के समय तक मृदंग तथा मुरज का उल्लेख ही प्राप्त होता है, परन्तु मृदंग का कहीं उल्लेख नहीं मिला । तारंगदेव ने मुरज तथा मर्दल को मृदंग का ही पर्याय माना है<sup>2</sup> । अभिनव गुप्ताचार्य ने मुरज को मृदंग का पर्याय बताया है । इस प्रकार यह निश्चित है कि मृदंग मुरज का ही पर्याय है । बालमीकि रामायण में मुरजस्तु मृदंगस्तु का एक साथ प्रयोग एक ही स्थान पर हुआ है, अन्य स्थानों पर केवल मृदंग शब्द का ही व्यवहार किया गया है । मुरज, मृदंग के पर्याय होने के कारण ही महर्षि भरत ने कहीं-कहीं मृदंग शब्द के लिए मुरज शब्द का प्रयोग किया है । तारंगदेव ने मर्दल को भी मृदंग का पर्याय माना है । महर्षि भरत ने मर्दल का कहीं उल्लेख नहीं किया । कालीदास के साहित्य में मर्दल का उल्लेख कहीं-कहीं प्राप्त होता है । मध्य युग में भाषा का संबंध

1. सुन्दर काण्ड, सर्ग-11

2. संगीत रत्नाकर, धायाध्यायः

संस्कृत से पुनः जुड़ जाने के कारण मर्दन के स्थान पर मूर्दंग शब्द की पुनर्प्राप्ति हो गई ।

नाम परिवर्तन से मूर्दंग का वह रूप जो प्राचीन काल से महर्षि भरत के समय तक रहा, कब लुप्त हो गया, इसका कोई प्रमाण नहीं है । जिस वार को आज हम उत्तर भारतीय मूर्दंग अथवा पखावज मानते हैं, दक्षिण भारतीयजैसे अपना मूर्दंगमें बहते हैं, वह भारत कालीन मूर्दंग का केवल एक भाग है । मूर्दंग में यह परिवर्तन लगभग सातवीं शताब्दी से होने लगा था जो तारंगदेव के समय तक पूरी तरह बदल गया । यद्यपि तारंगदेव ने मर्दन को मूर्दंग का पर्याय बताया है किन्तु यह भी कह दिया है कि उस समय भरत कालीन मूर्दंग का प्रचार नहीं है, इसलिए मैं मर्दन का ही वर्णन करता हूँ<sup>1</sup> । तारंगदेव ने कहा है कि मूर्दंग को पुष्करत्रय कहते हैं<sup>2</sup> । भरत रचित सा नाट्यशास्त्र में ऐसा कई स्थान हैं जहाँ मूर्दंग को पुष्करत्रय कहकर पुकारा गया है<sup>3</sup> । अतः यह स्पष्ट रूप से प्रतीत होता है कि जैसे आज तक के दो भाग हैं, ठीक उसी प्रकार भरत के समय में मूर्दंग के तीन भाग थे । कुछ विद्वान महर्षि भरत द्वारा बताये श्रुत्ये मूर्दंग के रूप को देखकर यह अनुमान लगाते हैं कि उस समय कोई त्रिमुखी ताल पाप प्रचार में अवश्य था । कुछ विद्वान यह बहते हैं कि महर्षि भरत पञ्च, ददुर आदि का वर्णन भी किये हैं, परन्तु मूर्दंग का कोई नाम-जोख नहीं दिया है। जिन महर्षि भरत ने अवनय वापों में मूर्दंग को सर्वप्रिय माना है, उसके वादन की विधि रूप से वर्णन भी किया है, यथा- मार्जना विधि, हस्त संयोजन आदि । उसके काठ, चर्म आदि के गुण-दोषों पर विचार भी किया है । उसके आकार-प्रकार का भी वर्णन किया है । ऐसा विश्वास नहीं होता, परन्तु ध्यानपूर्वक देखने पर यह मालूम होता है कि भरत ने मूर्दंग के आकार-प्रकार का विधिवत् वर्णन किया है । वास्तव में महर्षि भरत ने मूर्दंग का जिस प्रकार वर्णन किया है, वह सामान्य रूप से आम्र प्रतीत होता है क्योंकि एक ओर तो उन्होंने मूर्दंग के तीन रूप बताये हैं- हरीकली, ज्वाकृति तथा गोपुष्पा<sup>4</sup> जिसमें यह तीनों मूर्दंग के ही रूप भेद प्रतीत होते हैं किन्तु उसके बाद ही उन्होंने यह

1. संगीत रत्नाकर- 6/1028

2. संगीत रत्नाकर 6/1027

3. भरत नाट्यशास्त्र- अध्याय-34

4. संगीत रत्नाकर 6/1027

भी कहा है कि आंकि का हरीतकी के समान, ऊर्ध्वक ऊर्ध्वक का क्या है समान तथा आलिंग्य का गोपुष्पा के समान रूप होता है ।

उक्त वर्णन से ऐसा प्रतीत होता है कि मूर्दंग, आंकि, ऊर्ध्वक, आलिंग्य आदि भिन्न-भिन्न वाच हैं, किन्तु यह तथ्यनहीं है । जिस प्रकार आज तक्का शब्द का व्यवहार होता है अर्थात् तक्का कहने से उसके दायाँ तथा बायें इन दोनों भागों का बोध होता है और तक्का कहने पर केवल दायाँ तक्का का अर्थ भी समझा जाता है, ठीक उसी प्रकार प्राचीन काल में उक्त तीनों व्यों को मिलकर ही मूर्दंग समझा जाता था। तब उन्हें आंकि, ऊर्ध्वक तथा आलिंग्य कहकर पुकारते थे। आंकि, ऊर्ध्वक तथा आलिंग्य मूर्दंग के ही हिस्से थे, इस बात का प्रमाण चौतीसवें अध्याय में महर्षि भरत के अनेक वचन प्राप्त होते हैं । श्री मम्मोहन घोष ने नाट्य शास्त्र के अंग्रेजी अनुवाद के पृष्ठ-162 में नोट 11113 में आलिंग्य के नाम का विशेषण करते हुये लिखा है :

उपर्युक्त कथन से ऐसा प्रतीत होता है कि श्री घोष ने आलिंग्य को वाटक के शरीर से आलिंगित कहने वाला वाच माना है, किन्तु वे भी यह नहीं समझ पाये हैं कि आलिंग्य कोई स्वतंत्र वाच नहीं बल्कि यह भी मूर्दंग का ही एक भाग मात्र है ।

भरत कालीन मूर्दंग का उपर्युक्त रूप नियमित करने के साथ-साथ यहाँ यह भी बताया गया है कि उक्त मूर्दंग के यद्यपि तीन हिस्से होते थे, किन्तु उसका वह भाग जो लेटा रहता था, उन खड़े रहने वाले भागों की अपेक्षा अधिक महत्वपूर्ण समझा जाता था । उस काल के कुछ ऐसे व्यों का वर्णन भी भरत नाट्यशास्त्र में आया है जिसका वादन केवल आंकि के बायें तथा दक्षिण मुकों द्वारा किया जाता था । जिसका स्वर्य महर्षि भरत का आंकि के साथ मूर्दंग शब्द का कई बार जोड़ देना । इस बात की ओर तर्क करता है कि मूर्दंग का आंकि भाग ही प्रमुख था । मूर्दंग का रूप वर्णन करते हुये भी पहले आंकि का ही वर्णन किया है । नाट्यशास्त्र के अनुसार आंकि

1. म. उर्ध्वगती.

का हरीतकी ल्य था जिसकी बम्बाई ताढ़े तीन बालिस्त तथा मुख 12 अंगुल के च्यात का होता था<sup>1</sup>। उधर चार बालिस्त लम्बा तथा 14 अंगुल च्यात के मुख वाला होता था<sup>2</sup> ।

मुर्दंग का आलिंग्य भाग 3 बालिस्त लम्बा तथा 8 अंगुल च्यात के मुख वाला होता था<sup>3</sup> ।

---

1. भरत नाट्य शास्त्र 34/45 पृ० 417

2. भरत नाट्य शास्त्र, अ. 34/257

3. भरत नाट्य शास्त्र 34/258

## अवन्त वाधों का चमड़ा

=====

मृदंग में लगने वाला चमड़ा न तो पुराना हो, न ही कटा-फटा, न कीर के द्वारा हल किया हुआ हो, न मोटा हो तथा आग अथवा धूप से खराब न हुआ हो। चमड़े का रंग नवीन पल्लव के समान अथवा शिख तथा कृन्द के समान श्वेत रंग चमकदार हो रंग समतादोषों से रहित हो। ऐसे चमड़े को रोम रहित कर, पानी में भिगोकर रखा जाय तथा दूसरे दिन उसे निकाला जाय, पहले उसका सूख मर्दन किया जाय, बाद में मृदंग पर चढ़ाया जाय। इस प्रकार से निर्मित मृदंग आदि वाधों की वादन क्रिया का नादय शास्त्र में विशद विधान उपलब्ध होता है।

## मृदंग का दाँया

=====

मृदंग का दाँया खैर या रक्त वन्दन का काठ लेकर कुशल कारीगर तैयारवाया जाता है, इसका मध्य ताढ़े इक्कीस अंगुल मोटा और लम्बाई 12 मुठ डोनी चाहिए। दाहिना भाग 14 अंगुल मोटा और दाँया 13 अंगुल के करीब, फिर दो लोहे अथवा काठ के कड़े, दोनों मुठों पर चढ़ाईये। इन कड़ों में एक अंगुल के अन्तर से 20-20 छेद होता है, दोनों मुख चाम से मढ़कर उस पात्र को कड़े से मैपेट दिया जाता है। कड़े के छेदों में चाम की डोरी डालकर उन्हें खींचकर चाम को कटा जाता है। दाहिनी मुख के चमड़े में 8 अंगुल प्रमाण से गोलाकार लोह वृण की ह्याही जमाया जाता है। बाये मुख के चमड़े में जब बजाना हो तब, गेहूँ की चुन की 6 अंगुल पूरी पानी से तानकर लगाया जाता है। इस मृदंग के तीन भेद हैं :

111 मृदंग

121 मुरज

131 बाँझ

इन तीनों को ही मृदंग कहते हैं। इस मृदंग के मध्य में ब्रह्मा का वास है। बाये मुख में विष्णु का दाहिने मुख में शंकर भगवान का और मृदंग के काठ, कड़ा आदि में 33 कोटि देवता वास करते हैं। इसी से इसका नाम सर्वमंज भी है।

## मृदंग का पाटाधर

दाहिने मुख में :

1- त, 2- पि, 3- यी, 4- ठ, 5- ने, 6- हं, 7- दे.

यह सात अधर होते हैं ।

बांये मुख में :

1- ठ, 2- र, 3- त्या, 4- द, 5- प, 6- ला.

यह छः अधर होते हैं, पटह के मकार आदि लेकर

सोलह पाटाधर होते हैं ।

अकारादि स्वरों के उदाहरण

1- इक, 2- तक, 3- धि, 4- न, 5- रु, 6- न्ह, 7- किट दे, 8- धेय,  
9- किरन्ट, 10- का, 11- धा, 12- फा, 12- पीहं, 13- फिट, 14- किडि  
15- गिह, 16- धिमि, 17- ह्यु हत्यादि ।

अकारादि स्वरों के उदाहरण

1- जग, 2- झग, 3- टंक, 4- पछ 5- जड, 6- तत, 7- घा, 8- दंदा,  
9- फता, 10- नग, 11- ननगि, 12- फिट, 13- फिड, 14- किप, 15- गिधि,  
16- दिंकिं, 17- दिगि, 18- धिपि, 19- टिट, 20- कुकु, 21- कुन्दरिह,  
22- तुत, 23- क, 24- डे, 25- ये, 26- यों, 27- यों, 28- ये, 29- येय ।

बोनों के निकालने की रीति

- त- अंगूठा, कनिष्ठा तथा अनामिका दबाकर बजाने से "त" निकलेगा।  
पि- वाममुख में हथेली से तथा दक्षिण मुख में ठंडी उंगली से ताड़न करने पर "पि" निकलेगा ।  
यी- अंगूठा छोड़कर दाहिने मुख पर उंगलियों से छूट के साथ ताड़न करने पर "यी" निकलेगा ।  
न- मृदंग के मुख के किनारे अनामिका के अगले भाग से ताड़न करने पर "न" निकलेगा ।  
कि- अनामिका तथा मध्यमा की मिलाकर पसाफा रीति से प्रहार करने पर "कि" उत्पन्न होगा ।  
ट- अनामिका तथा मध्यमा द्वारा शिखर रीति से बजाने पर "ट" होगा।

1. आधुनिक समय तर्जनी द्वारा हथेली के मध्य भाग पर ताड़न करने से "ट" शब्द निकलता माना जाता है ।

## तक्का

सितार की भाँति तक्के की व्युत्पत्ति तथा विकास से सम्बन्धित अनेक भ्रान्त धारणायें प्रचलित हैं। प्रधान ग्रन्थों में कहीं भी तक्का नामक वाद्य का उल्लेख प्राप्त नहीं होता। यहां तक कि संगीत पारिजात तथा वाद्य प्रकाश जैसे उत्तर-मध्य कालीन ग्रन्थों में भी तक्के का उल्लेख नहीं हुआ। तक्के के संबंध में इस अन्धकारमय स्थिति का लाभ उठाकर मुसलमान वादकों ने तक्के का जन्म-दाता अमीर खुसरो को बना दिया है। आधुनिक छोटी-छोटी पुस्तकों में तक्के की उत्पत्ति सदेहात्मक बतौंते हुये अमीर खुसरो के द्वारा इसके निर्माण की प्रशंसा भी की गई है। कुछ विद्वानों इस बात पर विश्वास नहीं करते कि तक्का अमीर खुसरो के द्वारा ही ईजाद किया गया है।

तक्का शब्द की व्युत्पत्तिपारसी के तक्क शब्द से मानी जाती है, जिसका सामान्य अर्थ है- वह वाद्य जिसका मुख ऊपर की ओर हो तथा जिसका ऊपरी भाग सपाट हो। विद्वानों का मत है कि इसी तक्क शब्द से अंग्रेजी का गब्ब टैबल बना है। अरब देशों के दुन्दुभि के समान आकृति वाले वाद्यों को तक्क कहा जाता था। तक्क एक प्रकार का नगाड़ा था जो पुरखत तैन्कों में जोड़ उत्पन्न करने के लिए प्रयुक्त किया जाता था। यह वाद्य आगे बढ़ती हुई पीछ के पीछे-पीछे चलता था। इसी भाव को व्यक्त करते हुये जायसी ने पदमावत में कहा है :

हों पंडितन्ह केर पछलगा ।

कहु कहियेना तक्क दईंगा ॥

यद्यपि भारत में दुन्दुभि, भेरी, निसान आदि नगाड़ा जाति के वाद्य मौजूद थे फिर भी मुसलमानों के द्वारा विजित हो जाने के कारण इन्हीं वाद्यों अथवा इन्हीं वाद्यों से मिलते-जुलते होने के कारण इनके द्वारा प्रयुक्त नामों का जनसाधारण में ज्ञान का अभाव इन नामों के प्रचार में और तहायक हुआ।

तक्का की व्युत्पत्ति कुछ विद्वानों ने भारत कालीन दर्दुर वाद्यों से मानी है। दर्दुर वाद्य चम्पे का मढ़ा हुआ घट था जिसका मुख ऊपर की ओर था किन्तु वह दो भागों में न था। वास्तव में तक्के का विकास प्राचीन मूर्दंग से ही हुआ। मूर्दंग के वर्णन में यह बताया गया है कि प्राचीन मूर्दंग तीन भागों में होती थी। एक भाग गोद में रहता था तथा दूसरे दोनों भाग सामने ऊर्ध्वमुखी रखे जाते थे। यह भी बताया गया है कि मूर्दंग के तीन भागों में छठी-सातवीं



शताब्दी में परिवर्तन होने लगा तथा उसके बाद कुछ दिनों तक एक गौद का भाग तथा खड़ा वाला भाग प्रयुक्त होता रहा और अन्त में मृदंग का वह एक ऊर्ध्वमुखी भाग भी हट गया और केवल उसका आंशिक भाग ही मृदंग अथवा मार्दल के नाम से प्रचलित रह गया । इसी काल में मृदंग के दोनों ऊर्ध्वमुखी भागों का अप्पा आंशिक भाग का ही दो ऊर्ध्वमुखी के रूप में अलग वादन होता रहा किन्तु शास्त्र सम्मत न होने के कारण तथा उनका विशेष नाम न होने के कारण उसका उल्लेख शास्त्र ग्रन्थों में नहीं किया गया । मृदंग के उक्त दोनों खामों की यह तंदिर्य अवस्था लगभग 17वीं शताब्दी तक रही । उस काल तक इसमें दो सामान्य परिवर्तन हो चुके थे । एक तो इनकी सम्बाई कम कर दी गयी तथा दूसरे मृदंग के दक्षिणी भाग की भांति इसके भी दक्षिण भाग में मिट्टी के लेप के स्थान पर लौह चूर्ण से बने मञ्जाने का प्रयोग होने लगा था । वाम पार्श्व में इस समय भी आटा की पूतिका ही लगाई जाती थी । इस वाद्य का प्रचार उन निम्न स्तरीय लोगों में था जो इले कमर में बाँधकर बैठते । किन्तु स्तर की नर्तकियों के नाच के साथ बजाते थे । पुराने दार तंगीतियों ने इसे नहीं अञ्जनाया था । जनसाधारण के लिये यह सरल एवं भारतीय परम्परायुक्त होने के कारण भजन, कीर्तन आदि में भी प्रयुक्त होने लगा था । फिर भी इसके नाम का स्थिरीकरण नहीं हुआ था । कुछ लोगों की यह भी धारणा थी कि प्राचीन पञ्च को जिसे मध्य काल में आवज या हड्डक कहते थे, बीच से अलग कर यह छाय बना है । तंगीत तार जो आज वाद्यों के वर्णन में त्वत्त्रि दिखाई पड़ता है, तबला वादकों के इतिहास पर दृष्टि डालने पर पता चलता है कि इसके प्रथम प्रतिष्ठित उस्ताद त्रिद्वार बाँ थे जो दतिया के प्रतिष्ठित मृदंग वादक कुटुंब सिंह के समकालीन थे । यह वह जमाना था जब भारतीय तंगीत की महफिलों में तीन पंथ पखावज, ढोलक तथा तबला एक-दूसरे से टक्कर ले रहे थे । मृदंग का स्थान इनमें सर्वश्रेष्ठ था, किन्तु दूसरा स्थान तबले को मिला अथवा ढोलक को, यह निर्णय नहीं हो पा रहा था । मृदंग और ढोलक, मृदंग और तबला, तबला और ढोलक वादकों में अपनी विद्वता के प्रदर्शन तथा वाद्य को श्रेष्ठ सिद्ध करने के उद्देश्य से नवाबों तथा शौकीन राजाओं की महफिलों में प्रतियोगिताएँ होती रहती थीं । इन प्रतियोगिताओं में जो विजयी होता था उसे दरबार की ओर से अपार धनराशि तथा जागीरें प्राप्त होती थीं । तबला मृदंग की भांति कुं हाथों से बजाया जाता था । तबला पर बन्द बोलों का वादन सुधार बाँ द्वारा मुख्यतः की गई।

बन्द बोलों के कारखाने प्रारंभिक दिनों में तबले का अपना अलग व्यक्तित्व बना । आगे चलकर इसी बंद बोलों के बाज को दिल्ली बाज के नाम से पुकारा जाने लगा । इन्हीं दिनों गायन शैलियों में छयाल का प्रचार भी बढ़ने लगा साथ ही साथ तंत्र वादन में सितार का भी प्रचार बढ़ा । तबले का प्रारंभिक विकास नर्तन क्रियाओं के कारण हुआ था । सर सुरेन्द्र मोहन टैमोर द्वारा पाश्चात्य विद्वानों के लेखों का एक संग्रह 1875 ई० में तथा दूसरा संग्रह 1882 ई० में हिन्दू म्यूजिक के नाम से प्रकाशित हुआ । इनमें उस युग का उन म्हाफिलों का अधिक वर्णन था जिनको लेखक ने आँखों से देखा था । इन म्हाफिलों में नर्तकी खड़ी होकर गाती छया नाचती थी । उसकी तंगति के लिए सारंगी वादक, तबला वादक तथा मंजीरा वादक भी खड़े होकर वादन करते थे । इन नर्तकियों का समाज में कोई स्थान नहीं था । इनके साथ रहने के कारण तबला वादक भी अत्यन्त छेप समझे जाते थे । तबला वादकों की इस दयनीय दशा में परिवर्तन उस समय से प्रारम्भ हुआ जब से छयाल तथा सितार का प्रचार बढ़ने लगा । कै० स्न० विल्ड ने अपनी पुस्तक "म्यूजिक ऑफ हिन्दुस्तान" में तबले का वर्णन करते हुये लिखा है कि तबला-मृदंग तथा ढोलक के बाद का वाद्य है । यह मृदंग की भाँति ही बजाया जाता है किन्तु इसे मृदंग से इसके ढपों का माना जाता है ।

तबले की उत्पत्ति याहे जब हुई हो परन्तु उनका वर्तमान रूप तुधार बाँ के युग का ही है । उसमें प्रयुक्त होने वाले अधिकांश आधुनिक बोल तुधार बाँ के बाद के ही हैं । वास्तव में तबला साहित्य को विस्तार प्रदान करने के लिए तबला वादकों ने कई प्रकार के ताल वाद्यों का नटवरी नृत्य में प्रयुक्त होने वाले बोलों को आत्मसात कर लिया जैसे- ढोलक, नक्कारे आदि से लगी तथा छिनार के बोल । मृदंग से परन, रेला आदि नटवरी नृत्य से मुझा, परन गति आदि । इस प्रकार वर्तमान समय में तबला साहित्य विश्व के किसी भी ताल वाद्य साहित्य की अपेक्षा विशाल तथा पेचीदा हो गया है । तबले में पंजा से कम तथा उंगलियों से अधिक काम लिया जाता है जिसके कारण उसमें बोलों की जितना द्रुत में बजाया जा सकता है, उतना किसी अन्य ताल वाद्य में संभव नहीं है । आजतबला भारत में ही नहीं सम्पूर्ण विश्व में प्रेष्ठ ताल वाद्य माना जाता है ।

## मृदंग की उत्पत्ति, विकास एवं ध्वनि

अधिकतर विद्वानों के मतानुसार मृदंग भारतीय संगीत का आदि ताल वाद्य है जिसकी उत्पत्ति ब्रह्मा द्वारा हुई। भगवान् शंकर ने जब त्रिपुरासुर नामक राक्षस का वध किया तो आनन्द विभोर होकर उन्होंने तांडव नृत्य करना शुरू कर दिया, परन्तु वह नृत्य तब पहिलीन था, अतः इससे पृथ्वी डाँचा डोल होने लगी। जगत्सृष्टा ने जब देखा कि जब देवा की पृथ्वी रसातल में जा रही है तो वे भयभीत हुये और प्रलय निवारण हेतु उन्होंने तुरन्त त्रिपुरासुर के शरीर के अवशेष से मृदंग की रचना करके शिवजी के तांडव के साथ ताल देने के लिए उनके पुत्र श्री गणेश जी को प्रेरित किया। गणेश जी के मृदंग वादन से प्रभावित होकर भगवान् शंकर भी ताल में नृत्य करने लगे और इस तरह मृदंग का उद्भव हुआ, साथ-साथ ताल का भी प्रादुर्भाव हुआ और पृथ्वी रसातल में जाने से बच गई।<sup>1</sup>

पुष्कर वायों के लिए नादय शास्त्र में भी एक उल्लेख है :

“स्वाति और नारद संगीत वायों के आदि कर्ता हैं। एक बार स्वाति एक सरोवर में पानी भरने गयी, अचानक वर्षा होने लगी, वायु वेग से सरोवर में पानी की बूझी-बूझी बूँदों के कारण पद्म की छोटी-छोटी और मझौली पंखुड़ियों पर वर्षा बिन्दुओं के आघात से विभिन्न ध्वनियों उत्पन्न होने लगी। उनकी अत्यन्त मधुरता को सुनकर आश्चर्य चकित स्वाति ने ध्वनियों को अपने मन में धारण कर लिया और आश्रम में पहुँचते ही विशदकर्मा को इसी तरह के शब्द उत्पन्न करने के लिए एक वाद्य बनाने का आदेश दिया। फलतः 3 मुखों से युक्त “मृत्” मिट्टी से पुष्कर नाम के वाद्य की सृष्टि हुई। बाद में उसका पिण्ड लकड़ी या लौहे से बनाया गया, तब से मृदंग चम्ड़े से मढ़े हुये वायों की सृष्टि हुई।<sup>2</sup>

भरत मुनि के नादय शास्त्र में हमें सर्व प्रथम मृदंग के आकास-प्रकार तथा शैली का विषद वर्णन मिलता है, जो हमारी कला, संस्कृति का मूल ग्रन्थ माना जाता है। भरत मुनि ने नादय शास्त्र में पुष्कर वायों के सम में मृदंग, पञ्च और दुर्दुर की वर्णों की है और मृदंग को त्रिपुष्कर कहकर उसके तीनों अंगों का विस्तृत विवेक किया है।<sup>3</sup>

- 
1. ताल अंक पृष्ठ संख्या-48, संगीत कायलिय, लायर्स.
  2. संगीत शास्त्र, श्री वासुदेव शास्त्री, अवनय वाद्य अध्याय पृ0सं0-273.
  3. भरत नादय शास्त्र, ब्रह्मदा प्रकाशन। 38/9.

हमारी भारतीय संस्कृति का ज्ञान समृद्धि वेदों में संकलित है। वैदिक काल में संगीत अपने चमत्कार पर था। सामाजिक एवं धार्मिक उत्सवों में इसका प्रयोग अनिवार्य समझा जाता था। स्त्रियों में भी उसका काफी प्रचार था और साधारण जनता में संगीत के प्रति सम्मान की भावना व्याप्त थी। वैदिक साहित्य में दुन्दुभि, भू-दुन्दुभि जैसे अवनद्ध वाद्यों का तो उल्लेख उपलब्ध है, परन्तु कहीं भी मृदंग शब्द का प्रयोग नहीं मिलता। इससे प्रतीत होता है कि वैदिक काल में मृदंग का आविष्कार नहीं हुआ था।<sup>1</sup>

पौराणिक काल में वीणा, दुन्दुभि, दुर्दुर, मृदंग, पणव, पुष्कर जैसे वाद्यों का प्रचार था, ऐसा उल्लेख मारकण्डेय पुराण में मिलता है।

रामायण काल में संगीत का पर्याप्त विकास हो चुका था। रावण स्वयं उष्कोटि के संगीतज्ञ थे। अतः उनके राज्य में संगीत और संगीतज्ञों का बहुत आदर होता था। जीवन निर्वाह की चिन्ता न होने के कारण मनुष्य अपना अधिक समय संगीत साधना में देता था।<sup>2</sup>

रामायण तथा महाभारत काल में वीणा और मृदंग का प्रचार था। तत्कालीन समाज के धार्मिक तथा सामाजिक उत्सवों का जो वर्णन मिलता है, उसमें मृदंग तथा मुरज वादन का निर्देश हमें बार-बार मिलता है। इससे ज्ञात होता है कि उन दिनों मृदंग काफी प्रचलित था।<sup>3</sup> अतएव यह निष्कर्ष निकलता है कि वैदिक काल के बाद और रामायण काल से बहुत पूर्व, मृदंग का प्रचार हो गया था।

रामायण, महाभारत में मृदंग के साथ-साथ मुरज का वर्णन भी मिलता है। संगीत रत्नाकर में आचार्य शारंगदेव ने मुरज तथा मर्दल को मृदंग का ही पर्याय बताते हुये कहा है :

\* निगदन्ति मृदंगं तं मर्दलं मुरजं तथा ।

प्रोक्तं मृदंगबद्धेन मुनिना पुष्करत्रयम् ॥ 1027 ॥<sup>4</sup>

1. भारतीय संगीत साधु: डा० लालमणि मिश्र, पृष्ठ-88
2. [अ] भारतीय संगीत का इतिहास-भगवत शरण वर्मा पृष्ठ 21-23  
[ब] भारतीय संगीत का इतिहास-उमेश जोशी, पृष्ठ-105.  
[स] संगीत का संक्षिप्त इतिहास-श्री कोकलानी।
3. [अ] बालमीकि रामायण, सुन्दर काण्ड, सर्ग-11।  
[ब] भारतीय संगीत साधु-डा० लाल मणि मिश्र, पृष्ठ-89.
4. संगीत रत्नाकर : प० शारंगदेवः अनुवाद प० सत० सुब्रह्मण्यम् शास्त्री,  
वाचाध्यायः श्लोक 1027.

भरत मुनि ने भी मुरज को मूर्दंग का ही पर्याय माना है तथा उसे अवनय वाधों में त्रिपुष्कर बताया है। उन्होंने जिस प्रकार मूर्दंग का त्रिपुष्कर के रूप में वर्णन किया है, उससे प्रमाणित होता है कि उन दिनों मूर्दंग के तीन भाग थे। अर्थात् तीनों भागों को भिन्नकर ही मूर्दंग वाद्य समझा जाता था। उन तीन भागों के नाम आंकि, ऊर्ध्वक तथा आलिङ्ग्य थे।

यद्यपि कुछ विद्वानों की यह भ्रामक मान्यता है कि आंकि, उर्ध्वक और आलिङ्ग्य तीन पूर्ण वाद्य थे, तथापि भरत के नाट्य शास्त्र के आधार पर त्रिपुष्कर के तीन भग थे, जिन्हें भरत मुनि ने क्रमशः हरीतकी, आकृति तथा गोपुष्प भी कहा है।<sup>1</sup>

हरीतकी आकृतिस्त्वको यवमध्यस्तयोर्ध्वगः ।

आलिङ्ग्यश्च गोपुष्पः आकृत्या तस्यकीर्तितः ॥<sup>2</sup>

त्रिपुष्कर के तीन भागों में से दो खड़े होते थे जिन्हें उर्ध्वक और आलिङ्ग्य कहा जाता था और लेटे हुए भाग को आंकि कहा जाता था, जो अंक में रक्कर बजाया जाता था। सातवीं शदी के बाद जैसे-जैसे त्रिपुष्कर की इस आकृति में परिवर्तन होता गया और बारहवीं शताब्दी तक अर्थात् शारंगदेव के समय तक वह पूरी तरह परिवर्तित हो गया। उसमें ऊर्ध्वक और आलिङ्ग्य हिस्से हट गये और आंकि जो कि अंक में रक्कर बजाया जाता था, वहीं भाग बच गया जो आगे चलकर मूर्दंग या मुरज के नाम से प्रचलित हुआ। अर्थात् आजकल हम जिस वाद्य को उत्तर भारत में मूर्दंग या पञ्जाब तथा दक्षिण भारत में मूर्दंगम के नाम से सम्बोधित करते हैं, वह भरत कालीन मूर्दंग का केवल एक भाग ही है।<sup>3</sup> ऐसा अनुमान है कि भरत ने लेकर शारंगदेव तक जो जाति और प्रबंध गायन किसी न किसी रूप में प्रचलित था, उसमें मूर्दंग के एक ही रूप का प्रयोग होता होगा। आगे चलकर मध्य युग में प्रबंध गायकी तथा ध्रुपद गायकी के साथ भी वह प्रयोग प्रचलित रहा होगा। बाद में मध्य कालीन मूर्दंग कालक्रम से अल्प परिवर्तन के साथ पञ्जाब में परिष्कृत हुआ होगा। अतः यह सत्य है कि प्राचीन एवं मध्य कालीन संगीत पद्धति का प्रमुख ताल वाद्य मूर्दंग ही था।

1. भारतीय संगीत वाद्य : डा. जलाल मणि मिश्र-पृष्ठ. 89
2. भरत नाट्य शास्त्र : 34 वां अध्याय : श्लोक सं० 255
3. भारतीय संगीत वाद्य : डा. जलाल मणि मिश्र, पृष्ठ-17.

भारत के आधुनिक ताल वाद्यों की उत्पत्ति तथा विकास में भी हमें भारत कालीन त्रिपुष्कर के तीनों हिस्सों का प्रभुत्व देखने को मिलता है जैसे- दोलक, पखावज, बोल आदि के विकास में आंफिक का महत्व देखने को मिलता है और तबले, ढादरे, पर ऊँधक और आलिंग्य का प्रभाव । आधुनिक तबले, ढादरे का आविष्कार इन प्राचीन त्रिपुष्कर के खे भागों पर हो, यह भी संभावित हो सकता है ।

### मूर्दंग का नामकरण

संस्कृत भाषा का शब्द मूर्दंग दो शब्दों की संधि से बना है मूर्त + अंग । मूर्त अर्थात् मिट्टी और अंग शब्द के दो अर्थ निकलते हैं- 11। शरीर 12। अंग अथवा भाग । अतः मूर्दंग शब्द के दो अर्थ निकाले जा सकते हैं :-

11। ऐसा वाद्य जिसका शरीर और अंग मिट्टी का बना हो,

12। ऐसा वाद्य जिसका शरीर और अंग मिट्टी का बना हो ।

प्राचीन काल से हमारे भारतीय ताल वाद्यों पर स्वर की उत्पत्ति अर्थात् चम्पे पर स्वर का निर्माण महत्वपूर्ण बाह्य समझी जाती थी । यदि पारम्परिक संगीत में "हारमोनिक नोट्स" का अत्यधिक महत्व है फिर भी वहाँ के किसी भी अवनय वाद्य पर स्वर की उत्पत्ति नहीं होती । हमारे यहाँ के अवनय वाद्यों पर स्वर के मिलाने का ध्यान रहा है । भरत मुनि ने नाट्य शास्त्र में अवनय वाद्यों में स्वर की उत्पत्ति के लिए मिट्टी के लेप इत्यादी की विस्तृत चर्चा की है । नदी किनारे की इयामा मिट्टी से किस प्रकार लेप तैयार किया जाता था, इस विषय में विद्वद् वर्ग उन्होंने नाट्य शास्त्र में किया है । इससे यह स्पष्ट होता है कि भरत मुनि के पूर्व भी वहाँ मूर्दंग को स्वर में मिलाया जाता रहा होगा । त्रिपुष्कर के तीनों मुखों पर स्वर निर्माण की चर्चा भरत मुनि ने की है ।

हमारे प्राचीन ऋषि मुनियों ने तथा संगीतज्ञों ने क्रियात्मक रूप से देख लिया होगा तथा इस बात का परीक्षण करने के बाद यह अनुभव किया होगा कि मिट्टी के लेप से चम्पे पर स्वर की उत्पत्ति हो सकती है । ताल वाद्य पर स्वर की उत्पत्ति संसार को भारत की ही देन है। स्वर निर्मिति की भारत की इस प्रक्रिया को प्राचीन काल से ही इतना महत्वपूर्ण समझा गया होगा कि वह लेप जो कि उन दिनों इयामा मिट्टी का हुआ करता था और जो इस ताल वाद्य का एक महत्वपूर्ण अंग था, इसके ऊपर से इस वाद्य का नाम ही मूर्दंग



पड़ गया होगा । अतः इसी कारण इस वाद्य का नाम मृदंग पड़ गया होगा । अतः मृदंग नाम भिद्वी के अंग वाले वाद्य से ही नहीं बल्कि ब्रह्मिक ब्रह्मपूर्ण कलेवर का एक अंग अर्थात् जिसकी स्याही स्यामा भिद्वी के लेप से बनाई जाती थी और जिसके कारण स्वर का निर्माण संभावित हो सका हो, उसी लेप के ऊपर इस वाद्य का नाम मृदंग पड़ा होगा, ऐसा प्रतीत होता है ।

मृदंग तथा पखावज में अन्तर

प्राचीन तथा मध्य कालीन संगीत का मुख्य ताल वाद्य मृदंग था । मध्यकालीन ध्रुपद गायन शैली में मृदंग का ही महत्व सर्वसम्मत था, परन्तु मृदंग के स्थान पर पखावज शब्द का प्रयोग मध्य युग के प्रारम्भ हुआ । यह परिवर्तन मुगलकाल के बाद से प्रतीत होता है । 15 वीं शताब्दी तक किसी भी पुस्तक में पखावज शब्द का उल्लेख नहीं मिलता । केवल यह अनुमान ही लगाया जाता है कि मध्य युग में ध्रुपद-धमार गायकी की संगत के लिए भारत कालीन मृदंग की आकृति और आवाज में कुछ परिवर्तन हुआ होगा जिसके फलस्वरूप वह पखावज कहलाने लगा होगा । यह परिवर्तन ध्रुपद-धमार गायकी के अनुसृत संगत की क्रियात्मक दृष्टि को लक्ष्य में रखकर गायत्रीय स्वर रसोत्पत्ति हेतु हुआ होगा । धैरे देखा जाय तो पखावज भरतकालीन मृदंगम का ही परिवर्धित रूप है ।

मध्य युग में उत्तर भारत में मृदंग का क्रियात्मक नाम पखावज हो चुका था । मृदंग के पुरातन रूप में अधिक परिवर्तन न होने के कारण मृदंग और पखावज एक ही वाद्य के नाम प्रतीत होते थे, कभी मृदंग कहा जाता था, कभी पखावज । अकबर सुन्नी कलाकारों तथा पादों का वर्णन करते हुये आचार्य बृहस्पति ने संगीत चिन्तामणि में उक्त विचार व्यक्त किया है ।<sup>1</sup> मध्यकालीन अष्टछाय काव्य रचनाओं तथा भक्त कवि सुरदास के पदों में भी हमें मृदंग एवं पखावज दोनों शब्दों का प्रयोग देखने को मिलता है । भक्त कवि सुरदास के अनुसार :

• अतीत अनागत संगीत द्विध तान भिदाई ।

तुरतालउठ नृत्य ध्याइ पुनि मृदंग बजाई ॥<sup>2</sup>

1. संगीत चिन्तामणि - आचार्य बृहस्पति, पृष्ठ- 328.

2. बृहदं सुर तानर, दशम स्कन्ध पद-1069, पृष्ठ-487.



उपस्थित के साथ ही दूसरी ओर यह भी कहते हैं :-

" बाज्र ताल, पखावज, झालरि, गुन गावत ज्यों हरषत ।

नाखी बटी तुलभ गत उमग्न, तुर तुमन तुर बरषत ॥<sup>1</sup>

होली के कुछ पदों में भी तुरदात ने मृदंग और पखावज दोनों शब्दों का प्रयोग किया है ।

111 ताल, मृदंग, उर्पंग, रंग, बीना, डफ बाजे । तथा

121 बाज्र ताल पखावज, आवज दोलक बीना झंझ ।

मध्यकालीन प्रकार पं० अहोबिल ने संगीत पारिजात में मर्दल को ही मृदंग कहा है जिसका वर्णन पखावज से मिलता-जुलता है । साधारण रूप में यहां पर यह प्रश्न उठता है कि मृदंग और पखावज में क्या अन्तर है ? क्या यह दोनों एक ही वाद्य के नाम हैं?

भारतीय संगीत कोष में विमला कान्त राय चौधरी कहते हैं कि पखावज फारसी शब्द "पख आवज" से बना है । पख आवज का अर्थ है-जिसमें मन्द ध्वनि निकलती हो । आजकल मृदंग के साथ पखावज का आकृतिगत पार्यन्त्य है । पखावज को भी मृदंग कहा जाता है ।<sup>2</sup> साधारणतया विद्वानों में यह मत प्रचलित है कि भिट्टी के अंग वाला वाद्य मृदंग है और लकड़ी के अंग वाला वाद्य पखावज । पं० राम कृष्ण राय कवि कृत-"भारत कोष" में श्री सोमेश्वर का श्लोक संख्या-504 है जिसमें मृदंग की रचना बीच लकड़ी से हुआ बताया गया है ।

यद्यपि मृदंग शब्द का अर्थ यही माना जाता है कि जिसका अंग भिट्टी का हो, तथापि उसकी रचना में लकड़ी का प्रयोग होता था । इस तथ्य का प्रमाण सोमेश्वर के एक श्लोक से मिलता है । अतः यह धारणा उचित नहीं ब्रह्मती है । भिट्टी के अंग वाला वाद्य मृदंग और लकड़ी के अंग वाला-पखावज । कुछ विद्वान मृदंग तथा पखावज एक ही वाद्य के दो नाम जानते हैं, जब कि कुछ लोगों के मतानुसार पखावज आकृति में बड़ा होता है, और मृदंग छोटा । मुगल युग में आम जनता की बोल-चाल की भाषा हिन्दी में शब्द पखावज अथवा पख आवज मृदंग के स्थान पर प्रयुक्त होने लगा होगा । ऐसे मृदंग शब्द, पखावज शब्द में अन्तर्गत उनके क्रियात्मक रूप पर आधारित है ।

1. बहदुर तुर तानुर, पद-1044, पृष्ठ-480 भक्त कवि तुरदात ।

2. भारतीय संगीत कोष-पं० विमला कान्त राय चौधरी, हिन्दी अनुवाद-मदन लाल व्यास, पृष्ठ-128.

पक्ष + आवज से पखावज और पखवाय से पखावज शब्द बना है।  
दोनों का अर्थ एक ही है और दोनों शब्द आजकल व्यवहार में प्रयुक्त दिखाई  
देते हैं। ऐसा अनुमान है कि भ्रमद गायन शैली के परिष्कृत स्वर को उसके  
क्रियात्मक प्रयोग के अनुसार पखावद कहना प्रारम्भ किया गया होगा, बाद  
में वह पखावज बन गया होगा।

श्री बी० घेतन्य देव अपनी पुस्तक में लिखते हैं :-

आज उत्तर भारतीय संगीत परम्परा में मृदंग और पखावज दो  
पृथक् वाद्य नहीं रह गये हैं। भरत कालीन मृदंग की ध्वनि स्वर आकार से  
परिष्कृत तुल्यकृत स्वर जो मध्य युग के बाद पखावज कहलाई है, वही आज  
मृदंग शब्द का पर्याय बन गया है। अतः जिस वाद्य को हम आज पखावज  
कहते हैं, वह भरत कालीन मृदंग का ही परिष्कृत स्वर है। प्राचीन काल से  
ही मृदंग शब्द की प्रतिष्ठा इतनी तुल्य रही है कि इस शब्द के तत्कार को  
छोड़ने की अतमर्षता के कारण ही आज भी पखावज को ही मृदंग कहते चले  
आ रहे हैं।

उत्तर भारत के मृदंग तथा दक्षिण भारत के मृदंगम के आकार, ध्वनि,  
वादन शैली आदि सभी बातों में काफी अन्तर तुल्य होता है। उत्तर  
भारतीय मृदंग का आकार मृदंगम से बड़ा है तथा उसका नाद मृदंगम की  
अपेक्षा अधिक गूँजयुक्त और गंभीर है। मृदंगम का यमड़ा भी मृदंग से सुनायम  
होता है। उत्तर भारतीय मृदंग में जिस प्रकार जोरदार धाप लगाई जाती  
है, दक्षिण के मृदंगम में नहीं देखने को मिलती। इसका मुख्य कारण यह है कि  
ऐसी जोरदार धाप वहाँ की कृति के लिए आवश्यक नहीं है। भ्रमद में जो

शक्ति, गहनता, गाम्भीर्य सर्व ओज है, वह दक्षिण की कृति में नहीं है। अतः वहाँ का मृदंगम्, मृदंग की अपेक्षा मुलायम तथा मृदु है। हो सकता है भरत कालीन मृदंग का प्रागैतिहासिक रूप दक्षिण के मृदंगम् में ही सुरक्षित रहा हो। यह सिद्ध हो चुका है कि आचार्य शारंगदेव के समय तक सम्पूर्ण देश में एक ही संगीत प्रणाली थी। तेरहवीं शताब्दी के बाद उत्तर भारत के संगीत पर यवन संगीत और संस्कृति का प्रभाव पड़ना शुरू हुआ, किन्तु दक्षिण भारत उससे अछूता रहा। अतः बहुत से विद्वानों की यह मानसज्ञा है कि आज भी दक्षिण की संगीत परम्परा प्राचीन काल का प्रतिनिधित्व करती है यही आ रही है। अतः वहाँ का मृदंगम् जो कि हमारे मृदंग से ध्वनि, आकृति और शैली में भिन्न है, भरत कालीन मृदंग का सध्या स्वस्व है। तबिप में हम कह सकते हैं कि मृदंग, पखावज सर्व मृदंगम् का भरत मुनि के मृदंग तथा शारंगदेव के मार्टल के साथ परम्परागत सम्बन्ध हैं।

मध्य युग में पखावज की वादन शैली का विकास

मृदंग अतिप्राचीन वाद्य है, किन्तु आधुनिकयुग में पखावज की जिस वादन शैली से हम परिचित हैं, उसका इतिहास बहुत पुराना नहीं है। मध्य युग में ध्रुपद के साथ पखावज का भी प्रचार सर्व प्रसार संभवतः मानसिंह तोमर के समय से हुआ। मध्यकालीन ध्रुपद धमार गायन शैली पखावज के विकास का मुख्य कारण है। यद्यपि पखावज की आधुनिक वादन शैली तथा फरानों का विकास 18वीं शताब्दी के परचात ही हुआ दिखाई देता है, तथापि पखावज का प्रचलन मध्यकाल के प्रथम चरण से ही व्यापक था। ध्रुपद धमार शैली धीरे-धीरे गंभीर गायकी के साथ पखावज जैसे गंभीर और गुंजयुक्त ताल वाद्य की संगति ही उपयुक्त है। संगीत सम्राट तानसेन जैसे क्लावत और लखामी हरिदास जैसे तंत गायक ध्रुपद ही गाते थे और उसके साथ पखावज पर ही संगत की जाती थी।

"आनन्द भरि मृदंग मिलि गायन गाये धमार।"

उन दिनों वीणा, रबाब जैसे तंत वाद्यों के साथ पखावज की संगत ही होती थी, परन्तु मृदंग पर कितने प्रकार के बोल या बंदिशें बज्ती थीं, इसका कोई उल्लेख प्राप्त नहीं होता। इसका अर्थ यह नहीं कि-उन दिनों मृदंग पर ताल, परन्तु बोल विद्यमान थे ही नहीं, वह तो परम्परागत हो आ रहे हैं, बल्कि मृदंग का आधुनिक बोल और साहित्य प्राचीन तथा मध्य

1. भरत का संगीत सिद्धान्त-बृहत्पति जी, पृष्ठ-303.

कालीन बंदिबों पर ही आधारित है, ऐसा ही कहा जाता है। हमारे गुणी गायकों ने अपनी आजीवन साधना के द्वारा इसे अपने यमों तक बर पहुँचा दिया था और इसे अत्यन्त सम्माननीय स्थान दिलाया था जो विभिन्न धर्मों के सम्मुख स्म में तारे देख में सुप्रसिद्ध है।

मूर्दंग की कला धर्माश्रय स्व राजाश्रय में सर्वत्र विकसित होती रही। धर्म के संदर्भ में भारत के गाँव और शहरों के मंदिरों में कीर्तन-भजन के साथ पखावज का प्रचार होता रहा। वैष्णव सम्प्रदाय के मठाराजों, मठाराष्ट्र के गुरु परिवारों स्व विभिन्न मंदिरों के सेवकों ने पखावज की कला को सीखा और संभाला।

गत सदी में मूर्दंग के कुछ उत्कृष्ट कलाकारों को राज दरबारों में दरबारी कलाकार के रूप में भी आश्रय मिला था। ऐसे कलाकारों ने राजे-राजवालों में रहकर कला की साधना की और प्रचार भी किया तथा शिष्यों को विद्या दान दिया।

पिछली दो शताब्दियों में भारत में पखावज वादन के क्षेत्र में ऐसे निपुण कला रत्न पैदा हुये हैं जिन्होंने अपनी दीर्घ साधना तथा अप्रतिम कौशल के द्वारा इस क्षेत्र में क्रान्ति का सृजन किया है। लाला भवानी सिंह, कोटक सिंह, बाबू जोध सिंह, नाना पानसे इत्यादि प्रतिभाशाली कलाकारों ने अपने वादन में अभिनव दृष्टि और विशिष्ट कला सृष्टि का निर्माण किया है, जिसके फलस्वरूप मूर्दंग के विविध धराने अस्तित्व में आये। यद्यपि आज तक के बहुमुखी विकास ने पखावज की परम्परा को भारी क्षति पहुँचाई है, तथापि मूर्दंग की प्राचीन परम्परा का जो आभास हमें कहीं-कहीं, कितनी-कितनी कलाकार के हाथ में आज भी देखने को मिलता है, वह कलास्वामी, प्रवर्तकों तथा उनके संज या शिष्य परम्परा का ही योगदान है, जिन्होंने इसे सीखा, संभाला और समृद्ध किया है।

#### पखावज के धराने स्व परम्पराएं

पुष्कर वाद्यों की महिमा का गुणगान भरत मुनि, नामदेव, शारंगदेव जैसे अनेक प्राचीन ग्रन्थकारों ने अपनी रचनाओं में दर्शाया है। मूर्दंग का मूलत्व भी प्राचीन काल से क्या आ रहा है। भारतीय ताल वाद्यों में उसका प्रभुत्व स्वीकृत है। हमारा आधुनिक पखावज भरत कालीन पुष्कर वाद्य का परिमार्जित रूप है। अतएव पिछले दस हज़ार से भी अधिक वर्षों से उसकी परम्परा बराबर

चली आ रही है । इससे यह प्रतीत होता है कि प्राचीन काल से हर प्रकार के भारतीय शास्त्रद्वय संगीत गायन शैलियों के साथ ताल संगति के लिए एक मात्र ताल वाद्य मृदंग का ही प्रयोग होता रहा होगा । भरत के काल से 15वीं शताब्दी पर्यन्त ध्रुपगान, जातिगान तथा प्रबन्ध गान जैसी विविध गायन शैलियों भारतीय संगीत का प्रतिनिधित्व करती रहीं । अतः यह अनुमान लगाया जा सकता है कि उन सभी प्रकार की गायन शैलियों के साथ मृदंग का ही प्रयोग होता रहा होगा ।

भारतीय संगीत में पखावज के बराने और उनके वादकों का क्रमशः इतिहास 18वीं शताब्दी से प्राप्त होता है । ओइने-अकबरी में अकबर युग के कलाकारों का वर्णन है, परन्तु उसमें किसी मृदंग वादक का कोई उल्लेख नहीं है । वाजिद अली शाह के युग में लिखी गयी हकीम मोहम्मद करम इमाम की पुस्तक "मअदल उल मूसिकी" में मुगल युग के बाद के कलाकारों का प्रमाणित परिचय मिलता है । इस पुस्तक के उपरान्त फकीर उल्ला की "राग दर्पण" में भी कुछ पखावज वादकों का उल्लेख मिलता है । राग दर्पण के 10वें अध्याय में फकीरुल्ला ने एक विषयात पखावजी भगवान दास की चर्चा की है जिन्हें तानसेन की संगति करने का अवसर मिला था । इसका उदाहरण आचार्य बृहस्पति जी ने "कुसरो, तानसेन तथा अन्य कलाकार" पुस्तक में दिया है । इससे यह पता चलता है कि प्रख्यात पखावजी तानसेन के समकालीन थे । वैसे भी तानसेन, बेजू बावरा आदि कलाकार ध्रुपद गाते ही थे । अतः उनके गायन के साथ संगति करने वाला पखावजी होना स्वाभाविक है । १८०१-१८०२ ई. के प्राध्यापक श्री भरत जी व्यास तानसेन के समकालीन स्व संगीतकार भगवानदास पखावजी को अपने समय का श्रेष्ठ कलाकार बताते हुये उनके मृदंग परम्परा के इतिहास को जावली पराने के नाम से सम्बोधित किया है । जयमत कथा में जयमति नामक एक पखावजी को भी तानसेन का समकालीन स्व अकबर युग का उत्तम कलाकार बताया गया है । राजा मानसिंह के दरबार में विजय जंगम नाम के एक पखावजी थे, ऐसा भी उल्लेख मिलता है । मोहम्मद करम इमाम ने मअदल उल मूसिकी में तुषीर सेन, हयात, किरपा आदि पखावज वादकों के नाम गिनाते हैं जिनमें तुषुत्तिह पखावजी किरपा "मृदंगराय" की उपाधि से विभूषित थे फकीरुल्ला ने भी रागदर्पण में फिरोज दादी तथा किरपा की चर्चा की है ।<sup>2</sup>

1. भारतीय संगीत का इतिहास-भाग्यत इरण वर्मा

2. कुसरो, तानसेन तथा अन्य कलाकार-कुलोचना तथा बृहस्पति जी, पृ०-213.

आचार्य बृहस्पति जी लिखते हैं कि बुधहाल का को "गुण समन्दर का" तथा किरपा को "मृदंगराय" की उपाधि औरंगजेब ने दी थी ।<sup>1</sup> इनके उपरान्त घासी राम पखावजी, लाला भवानी दास तथा हुसेन खाँ पखावजी का भी उल्लेख मिलता है । भारतीय संगीत के कुछ विद्वान संगीत शास्त्री एवं संगीतज्ञ अकबर युग के भगवान दास पखावजी को पखावज के आधुनिक सभी परम्पराओं के आदि पुरुष मानते हैं ।

---

1. मुसलमान और भारतीय संगीत- आचार्य बृहस्पति.

## जावली घराना =:=:=:=:=:=:=:=:=:

अकबर के काल में लाला भगवान दास एक सुप्रसिद्ध मृदंग वादक हुये । वे तानसेन के समकालीन थे अकबर के आग्रह पर दिल्ली में स्थायी रूप से रहने लगे थे । नायद्वारा ।राजस्थान। के मृदंग वादक पं० मूलचन्द्र जी के अनुसार बृज के श्याम जी मृदंग वादक के शिष्य थे जिन्हें दास जी भी कहा जाता था । प्राचीन काल के अनेक विद्वान स्वं गुणी मृदंग वादक भगवान दास जी को बृज परम्परा से सम्बन्धित बताते हैं, परन्तु इस कथन में संदेह है, क्योंकि बृज की हस्तलिपि "पोथी" जिसे पं० छेदाराम मृदंग वादक ने लिखा था, उसमें कहीं भी श्याम जी मृदंग वादक का उल्लेख नहीं मिलता । भारत के सभी मृदंग घरानों स्वं परम्पराओं का उद्गम स्थल बृज भूमि है, इस बात का प्रमाण मिलता है, परन्तु भगवान दास जी के विषय में कोई उल्लेख नहीं है । कहा जाता है कि लाला भगवान दास के दो पुत्र थे । अकबर बादशाह ने प्रसन्न होकर उनको "सिंह" की उपाधि प्रदान की थी तभी से उनके वंश के प्रत्येक कलाकार के नाम के आगे सिंह की उपाधि लगाने की प्रथा चल पड़ी । लाला भगवान दास जी को सम्राट अकबर ने जावली ग्राम को उपहार के रूप में दिया था । इस प्रकार उनकी परम्परा जावली घराना के नाम से प्रसिद्ध हो गयी । लाला भगवान दास जी के प्रशिष्यों में कृपाल राम का नाम आता है । कृपालराम को औरंगजेब ने मृदंगराय की उपाधि से सम्मानित किया था । कृपाल राम के शिष्यों में घासी राम तथा लाला भवानीदीन अथवा भवानी सिंह का नाम आता है । हो सकता है कि लाला भवानीदीन, भगवानदास जी के वंश में से ही हों । आधुनिक संगीत शास्त्रियों ने लाला भवानीदीन के मृदंग को आधुनिक समस्त परम्पराओं का मूल आधार माना है । आज से दो सदी पूर्व लाला भगवान दास जी की वंश परम्परा में पहाड़ सिंह नामक एक उच्च कोटि के कलाकार हुये । पहाड़ सिंह जोधपुर के दरबारी कलाकारों में थे । वे कुछ वर्षों तक नायद्वारा के मंदिर में श्रीनाथ जी की सेवा में रत थे । श्री केशवयाम मृदंग वादक द्वारा रचित "मृदंग सागर" में उनके विषय में विस्तृत जानकारी उपलब्ध होती है । पहाड़ सिंह के पुत्र जोहर सिंह भी कुशल मृदंग वादक थे, जो अपने पिता के साथ जोधपुर दरबार में नियुक्त थे । लाला भवानीदीन के उत्तर भारत में अनेक प्रतिभा सम्पन्न स्वं प्रसिद्ध शिष्य



हुये जिनमें ताज खां डेरेदार, कादिर बख्श प्रथम तथा हददु खां लाहौर वाले, अमीर अली आदि पंजाबी शिष्य कोटक सिंह महराज जैसे तमय मृदंग वादक और बाबू जोध सिंह जैसे विद्वानों का समावेश होता है।

भवानी दीन जी के पश्चात् कोटक सिंह ने अपनी नवीन वादन शैली स्वयं एक नवीन परम्परा का आविष्कार किया जो उनके शिष्य-प्रशिष्यों में फैलकर कोटक सिंह घराने के नाम से प्रसिद्ध हुई। ताज खां तथा कुछ अन्य पंजाबी शिष्यों से पंजाब की परम्परा फैली। जोध सिंह के शिष्य नाना पानसे ने एक नवीन घराने की नींव डाली जो नाना पानसे घराने के नाम से प्रसिद्ध हुई। बाबू जोध सिंह जी के लिए कुछ विद्वानों का कहना है कि वे लाला भवानी दीन के शिष्य नहीं थे। अकबर के शासनकाल में लाला भवानी दास मृदंग वादक द्वारा आरम्भ हुई जावली घराने की परम्परा उनके पश्चात् उनके विद्वान, प्रतापी स्वयं प्रतिभाशाली शिष्यों द्वारा विविध घरानों में प्रसारित हुआ। आचार्य बृहस्पति जी ने कहा है "भगवान पखावजी अकबरी दरबार के पखावजी थे और उन्होंने तानसेन की संगति भी की थी, वे शत्रुघ्न हुये।"<sup>1</sup>

हबीम मोहम्मद करम इमाम की पुस्तक "मखदून उल मुसिकी" [तन् 1855] के आधार पर भगवत शरण शर्मा ने लिखा-"तानसेन के साथ पखावज बजाने वाले भगवान दास पखावजी थे।"<sup>2</sup>

श्री पहाड़ सिंह की वादन कला तथा जीवन चरित्र के विषय में फनश्याम दास मृदंग वादक रचित "मृदंग सागर" में बहुत सी जानकारी प्राप्त होती है, किन्तु उसमें जावली घराने के सम्बन्ध में कोई उल्लेख नहीं मिलता।

दिल्ली-अहमदाबाद मार्ग पर राजस्थान के मारवाड़ और फालना के बीच में जावली नाम का एक छोटा सा ग्राम आज भी है, जो दिल्ली से 620 कि०मी० की दूरी पर है।<sup>3</sup> किन्तु वही जावली गाँव सम्राट अकबर ने भगवान दास मृदंग वादक को उपहार स्वरूप दिया था, इस विषय में कोई प्रामाणिक उल्लेख नहीं प्राप्त होता। भगवान दास के बंज पहाड़ सिंह तथा जोहर सिंह वर्धौतक जोधपुर के दरबार में रहे, अतः यह भी संभव है कि वे जावली गाँव के मूल निवासी रहे हों और वहीं से जोधपुर दरबार पहुँचे हों।

1. खतरो, तानसेन और अन्य कलाकार पृष्ठ-236.

2. भारतीय संगीत का इतिहास-भगवत शरण शर्मा.

3. वेस्टर्न रेलवे टाइम टेबुल-टेबुल नं०-19। अहमदाबाद-अजमेर-बाँदी कुई-दिल्ली, नारदन-मीटर गेज रेलवे।



शशि मुनियों को अत्यधिक कष्ट देते थे । इस अधर्मी राजा को दण्ड देने के लिए देवताओं ने उसके प्राण हर लिये, परन्तु राजा के बिना कौन रक्षक होगा, इस बात को ध्यान में रखकर देवताओं ने केन राजा के दाहिने जाँघ को मथा, मथने पर 4 बालक प्रकट हुये- 1। कौल 2। क्रान्ति 3। हूँ 4। भील । यह चारों पैदा होते ही जंगल में चले गये । उसके पश्चात् राजा केन की दूसरी जाँघ को मथा गया जिससे भृगु राजा पैदा हुये और उन्हें संसार का भार सौंपा गया । जंगल में चले गये कौल के बंश में श्री बालमीकि पैदा हुये जिन्होंने रामायण की रचना की ।

करीब 500 वर्ष पूर्व विक्रम सम्वत् 1535 में वैष्णव सम्प्रदाय के प्रणेता महाप्रभु श्री कल्लभाचार्य का जन्म हुआ । बड़े होने पर उन्होंने ब्रज की लीला प्रारम्भ की । भगवान की लीला के गुणगान के लिए उन्होंने विविध ताजों को कलाकारों में बाँट दिया, परन्तु मृदंग को अपने पास रखा । उन्होंने यह सोचा कि यह ताज 'मृदंग' मेरे चारों युग के भक्त बालमीकि को देना चाहिए, परन्तु उनके भक्त बालमीकि गोवर्द्धन में गिरिराज की तलहटी में कोढ़ रोग से ग्रसित पड़े थे । अतः उन्होंने वहाँ जाकर उसे कोढ़िया को रोग मुक्त किया तथा उन्हें मृदंग सौंपते हुये आशीर्वाद दिया कि तू श्रीनाथ जी की सेवा में मृदंग बजा, तेरे बंश में ऐसे कलाकार जन्म लेंगे जिनकी कला बेजोड़ होगी । तब से उस कोढ़िये की बंश स्व शिष्य परम्परा में मृदंग की विद्या चल रही है । उनके मतानुसार भारत के समस्त मृदंग धरानों स्व परम्पराओं का सम्बन्ध इस कोढ़िया वंश से 'पौथी' के अनुसार ब्रज मृदंग का उद्गम स्थल है । ब्रज-मथुरा में कोढ़िया परम्परा को आज भी कोढ़िया धराने के नाम से जाना जाता है ।

पौथी में इस कोढ़ियों के नाम का उल्लेख नहीं है, परन्तु उनके दोनों पुत्र केवल किशन और जटाधर के विषय में विस्तृत जानकारी मिलती है । केवल किशन ने देह-विदेश का भ्रमण किया था तथा रीवा नरेश के यहाँ कुछ दिन तक नौकरी भी की थी । केवल किशन के पुत्र हीरा बाल तथा उनके पौत्र दास और अक्षयी दास उच्च कोटि के मृदंग वादक थे । दास अपने पुत्र टीकाराम के जन्म के समय ही स्वर्ग तैयार गये थे और भवानी दास दतिया दरबार में नौकरी करने चले गये । दतिया जाकर भवानी दास से टीकाराम ने शिक्षा लेनी प्रारंभ की । टीकाराम को बाल्यकाल में गुड से शिक्षा मिली । टीकाराम के पुत्र बाबू जीत सिंह तथा शिष्य जानकी दास हुये, यह दोनों ही प्रेष्ठ कलाकार हुये ।

पौथी के अनुसार कान्यकुब्ज ब्राह्मण कोट्ठ सिंह छोटी से उम्र में ही गुरु केवल किशन महाराज से मुद्गं सीखने गये और उनसे गंडा बंधवाकर शिष्य बने, किन्तु बूढ़ावस्था के कारण केवल किशन के पौत्र भवानी दास से कोट्ठ सिंह की शिक्षा पूर्ण हुई। कोट्ठ सिंह बड़े प्रतिभावान शिष्य हुये, उनके चौमुखी प्रतिभा ने स्व जीवन धराने को जन्म दिया और कुछ समय पश्चात् कोट्ठ सिंह धराने के नाम से प्रसिद्ध हुआ। कोट्ठ सिंह के समय में जानकी दास भी एक प्रसिद्ध मुद्गं वादक थे। दतिया दरबार में इन दोनों के बीच प्रतियोगिता हुई। जानकी दास ने पंजाब के ताज बां डेरेदार के पुत्र नासिर बां मुद्गं वादक को दीर्घ काल तक शिक्षा दी। जानकी दास की मृत्यु के उपरान्त नासिरी बां बड़ौदा गये और वहां के दरबार में उनकी नियुक्ति हुई। आज भी उनके अनेकों शिष्य एवं वंशज बड़ौदा में रह रहे हैं। लाला भवानी दास की मृत्यु के उपरान्त दतिया दरबार में कोट्ठ सिंह की नियुक्ति हुई। टीकाराम के पुत्र कोट्ठ सिंह उन दिनों दतिया गये थे और कोट्ठ सिंह तथा जोध सिंह के बीच चार दिन तक प्रतियोगिता होती रही। निर्णय होना कठिन था, क्योंकि बाबू जोध सिंह भी अपनी विद्या में अत्यन्त निपुण थे। बाबू जोध सिंह के अनेक शिष्य थे, परन्तु केवल 3 के विषय में ही जानकारी प्राप्त होती है, जिनके नाम इस प्रकार हैं- नाना पानसे, कुन्दन लाल और सूरदास।

नाना पानसे- जिनके प्रतिभाशाली व्यक्तित्व एवं सृजन शक्ति ने एक नवीन धराने को जन्म दिया। आधुनिक युग में मुद्गं के केवल 2 धराने भारत में प्रसिद्ध हैं, उनमें नाना पानसे धराने का नाम सम्मानपूर्वक लिया जाता है।

कुन्दन लाल- यह मथुरा के निवासी थे और केवल किशन जी के भाई जटाराम की बंश परम्परा से सम्बन्धित थे। कुन्दन लाल नवाब कच्चे अली के समय में रामपुर दरबार में नियुक्त थे। उनके पुत्र गंगाराम तथा प्रशिष्य मकन लाल [मथुरा], मन्नु जी [काशी] तथा दूसरे अनेकों शिष्यों ने इस क्षेत्र में ख्याति प्राप्त की।

सूरदास- बाबू जोध सिंह के तीसरे शिष्य विन्ध्य प्रदेश के चाबूयेर नामक स्टेट के एक सूरदास थे, परन्तु उनके विषय में विशेष जानकारी उपलब्ध नहीं है।

कोट्ठ सिंह एवं नाना पानसे धरानों के उपरान्त पंजाब एवं बंगाल के मुद्गं धराने भी ब्रज से ही आगे बढ़े। बंगाल की परम्परा तो केवल, केवल

किशन जी से ही प्रारम्भ हुई। केवल किशन जी काफी समय तक बंगाल में रहे। उनके शिष्य निमाई, निताई तथा राम चन्द्र चव्वाली भाइयों ने मुदंग सीखकर बंगाल में उसका प्रचार किया। पंजाब में भी दुक्कड़बाज का प्रचार तथा पञ्चा-वज वादन की परम्परा मथुरा घराने की ही है। केवल किशन के भाई जटाधर की वैद्य परम्परा मुख्य रूप से मथुरा में रही। आज भी इस परम्परा के कुछ कलाकार ब्रज भूमि मथुरा तथा दिल्ली में हैं। केवल किशन जी के तमान उनके भाई जटाधर भी अपने विद्वान पिता के योग्य पुत्र थे। उनके पुत्र छज्जूराम आज भी ब्रज के कला जगत में विख्यात हैं। छज्जूराम के पुत्र हरीराम थे। हरीराम के दो पुत्र शांती राम और कुलसी राम हुये। दोनों ही मुदंग वादन में निपुण थे। शांतीराम के तीन पुत्र थे- भोजराज, कुन्दन लाल और लक्ष्मण। भोजराज अपने परिवार में सबसे ज्येष्ठ थे, अतः उन्होंने अपने दोनों भाइयों के साथ ही अपने ताऊ के पुत्र मोहन, श्याम, सोता राम, घुडियाराम को मुदंग की शिक्षा दी। भोजराज के पुत्र कुन्नीराम, पौत्र टीकाराम, दूसरे उत्कृष्ट कलाकार थे। टीकाराम के दोनों पुत्र छेदाराम और सोनीराम तथा शिष्य पुन्ना ब्रजवासी, गंगाधर ब्रजवासी, भजन लाल, बदलू तथा प्रीतम दास ने काफी यश प्राप्त किया था। इन सब में छेदाराम का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। उन्होंने अपने पिता टीकाराम की सूझानुसार गरी तंदिता के आधार पर ब्रज के गोस्वामी श्री 108 श्री गोपाल दास जी की आज्ञा से मुदंग का इतिहास तैयार किया था जो आज भी उनके भतीजे/शिष्य गोविन्द राम के पास सुरक्षित है। छेदाराम के पुत्र कन्हैया लाल, पौत्र विष्णु, प्रपौत्र दीपक तथा प्रमुख शिष्यों में भतीजे पं० गोविन्द राम, लाल जी, गोपाल जी भोला राम आदि अनेक नाम उल्लेखनीय हैं। मोहन लाल के पुत्र गोविन्द दास, पौत्र प्रभु दयाल, प्रपौत्र नरेन्द्र तथा शिष्य लल्लो भी इसी मार्ग पर अग्रसर हैं।

शांती राम के द्वितीय पुत्र कुन्दन लाल बाबू जोय सिंह के शिष्यों में थे तथा नवाब क्लेवेली के समय से रामपुर दरबार में नियुक्त थे। गंगा राम अपने समय के उच्चकोटि के मुदंग वादक थे। ऐसा कहा जाता है कि गंगा राम एक साथ चार-चार मुदंग बजा लेते थे। गंगाराम के कोई पुत्र नहीं था, अतः उन्होंने अपने शिष्य मदन लाल को बड़े स्नेह से शिक्षा दी थी। उनके अन्य शिष्य बलिया वाले मुन्नी जी, मू जी, वाराणसी, नन्नु, छेदा लाल, किशोर राम तथा मंगल राम विख्यात हैं। गंगाराम के भाई बिहारी लाल, छबुआ

स्टेट में नौकर थे, उनकी 18 संतानों में एक भी जीवित नहीं रही। उनके बड़ा बंधु शिष्यों में गोबिन्दराम, लाल जी, गोपाल जी तथा कन्हैया लाल थे। काशीराम के तीसरे पुत्र को दतिया नरेब ने एक गांव देकर पुरस्कृत किया था। ये मूँडई गांव वाले बूची राम को बिहारी लाल की मंडली में रहते थे। उनके पुत्र मथुरा लाल ने भी उनसे सीखा था।

इस परम्परा के उत्तराधिकारी श्री गोबिन्दराम अत्यन्त विद्वान् कलाकार थे। उनके प्रमुख शिष्यों में उनके पुत्र प्रभु दयाल तथा जहमन जी, हरी गोपाल, लखो, फकीरचन्द्र, सोनपाल तथा अशोक जोहरी के नाम उल्लेखनीय हैं। यह जटाधर जट्टा दादा के प्रपौत्र काशीराम के बंधु स्वर्ग शिष्य परम्परा में से थे।

तुलसीराम के 4 पुत्र हुये- मोहन जी, खीवाराम, श्याम लाल तथा चुड़याराम। इन चारों की संगीत शिक्षा उनके चचेरे भाई भोजराज से हुई। मोहन जी के दो पुत्र हुये- 11। हेमा, 12। दुल्ली। दुल्ली का एक पुत्र लोचन जो उनके चाचा चिरंजी लाल द्वारा गोद लिया गया था। खीवाराम के पुत्र सुद्धाराम और पौत्र खेरा ने भी सुदम की शिक्षा प्राप्त की। श्याम लाल के पुत्र चिरंजी लाल के कोई पुत्र नहीं थे। उन्होंने दुल्ली के पुत्र लोचन को गोद लिया था। लोचन का भी स्वर्गवास कम उम्र में हो गया। उनके भाई चुड़याराम के पौत्र गोब्याराम को बाद में गोद लिया था। चुड़या राम के दो बेटे नाथाराम तथा बुक्काराम हुये। नाथाराम के ही बेटे गोलाराम को ही चिरंजी लाल ने गोद लिया था। गोला राम के पुत्र प्रेम कल्लभ उर्फ़ कुन कुन ने आकाशवाणी के दिल्ली केन्द्र में वर्षों तक कार्य किया। उनके पुत्र का नाम भगवान दास है। मथुरा के इस प्राचीन परम्परा के बंधु स्वर्ग शिष्यों में आजकल पखावज की अपेक्षा तबल के प्रति अधिक रुझान देखने को मिलता है और मथुरा में पखावज की परम्परा गत विद्या का भविष्य अंधकारमय दिखता है।



## पंजाब घराना =x=x=x=x=x=x=x=

पंजाब में मुर्दंग वादन की परम्परा अत्यन्त प्राचीन है तथा भारत और पाकिस्तान दोनों में व्याप्त है। भारत की ही भांति पाकिस्तान में भी मुर्दंग वादकों का इतिहास उपलब्ध नहीं है। लाला भवानीदीन जिन्हें पंजाब घराने के कलाकार भवानीदास के नाम से सम्बोधित करते हैं। पंजाब की परम्परा के आदि प्रवर्तक थे। पोथी में भी पंजाब के मुर्दंग की परम्परा को आदि पुरुष के नाम से भवानी दास को बताया गया है। मुख्य रूप से मुर्दंग के जिन प्राचीन कलाकारों का नामोल्लेख हकीम मोहम्मद इमाम की पुस्तक "मखदम उल मुसिकी" में मिलता है जिसमें किरपा मुर्दंग वादक तथा शासी राम मुर्दंग वादक के नाम प्रमुख हैं और जिन्हें औरंगजेब स्वं मोहम्मद शाह रंगीले के युग से संबंधित बताया गया है। आचार्य बृत्पति जी की पुस्तक "मुसलमान और भारतीय संगीत" में भी इनका उल्लेख मिलता है। मध्य युग से ही पंजाब के अनेक हिन्दू स्वं मुस्लिम मुर्दंग वादक अपनी वादन निपुणता के कारण देह भर में प्रसिद्ध हो गये हैं। पंजाब के प्रमुख प्रतिनिधि कलाकारों की मान्यतानुसार वर्तमान समय का पंजाब घराना लाला भवानीदास से सम्बन्धित है तथा यह सिद्ध हो चुका है कि कोटल सिंह इन दोनों परम्पराओं के मूल प्रवर्तक लाला भवानीदीन ही थे। कुछ लोगों की यह धारणा है कि इन दोनों घरानों के प्रवर्तक दो पुरुष व्यक्तित्व रहे होंगे। पंजाब घराने के प्रतिनिधि कलाकार उस्ताद अल्ला रखा भवानीदीन को भवानीदास कहते हैं। उनके अनुसार भी यह दो व्यक्तित्व हो सकते हैं। वैसे भी दो व्यक्तियों का एक ही नाम होना कोई अस्वाभाविक बात नहीं है। किन्तु विविध पुस्तकों में पर्याप्त प्रमाण मिल जाने के कारण यह सँका निर्मूल हो जाती है। हकीम मोहम्मद करम इमाम तथा फकीर उल्ला भवानी दास को ताज का डेरेदार तथा कोटल सिंह दोनों के गुरु बताते हैं।

20वीं शदी के पूर्वार्द्ध में मथुरा के प्रसिद्ध पखावजी पं० छेदा राम लिखित हस्तलिपि पुस्तक में जिसे पोथी के बाम से सम्बोधित किया गया है, पखावज की परम्परा का पूर्व इतिहास उपलब्ध है। उन्होंने लिखा है कि लाला केवल किशन जी के पौत्र भवानी दास ने सब्बे हुसेन टोलकिया को प्रतियोगिता में परास्त करके उनके पुत्र अमीर अली को अपना शिष्य बनाया। बाद में अमीर अली ने पंजाब में भवानीदास द्वारा आविष्कार किया हुआ दुक्क़ुबाज का



प्रचार किया और अनेक शिष्य तैयार किये । पोथी के अनुसार ताज खाँ डेरेदार के पुत्र नासिरे खाँ पखावजी को भवानीदास के प्रशिष्य जानकीदास ने शिक्षा दी थी । जानकीदास भवानीदास के भतीजे टीकाराम के शिष्य थे । बाद में नासिरे खाँ बड़ौदा दरबार में नियुक्त हुये ।

श्री राबर्ट गाडमिन्स की पुस्तक 'द मेजर देडीन्स आफ नार्थ इंडियन इमिंग' में लेखक ने पंजाब घराने के उद्भव एवं विकास में भवानीदास का नाम आदि प्रवर्तक के रूप में लिखा है ।

उस्ताद अल्ला रखा खाँ पंजाब घराने के प्रतिनिधि कलाकार हैं । वे लाला भवानीदास को अपनी परम्परा का आदि प्रवर्तक मानते हैं, वे उन्हें भवानीदीन नहीं वरन् भवानीदास कहते हैं । उनका कहना है कि भवानीदास जी के बारे में उन्होंने अपने गुरु से सुना था । श्री बाबू लाल गोस्वामी के अनुसार लाला भवानीदीन ने दिल्ली के तुल्तान मुहम्मद शाह रंगीले को लक्ष्य परनें सुनकार प्रस्तुत किया था । आचार्य बृहस्पति ने भी रंगीले को दरबारी कलाकार के रूप में भवानीदास का उल्लेख किया है । बादशाह मोहम्मद शाह का शासनकाल सन् 1719 ई० से सन् 1748 ई० तक रहा । अतः लाला भवानी दीन का समय 18वीं शताब्दी के मध्य काल से शुरू हुआ । उस घराने में पहले केवल पखावज की शिक्षा ली जाती थी, परन्तु पिछले सौ वर्षों अर्थात् उस्ताद फकीर बख्श के समय से वहाँ तबला और पखावज दोनों का प्रचलन प्रारम्भ हुआ और इसी समय से वहाँ तबले को भी महत्त्व मिलने लगा । आज तो यह स्थिति आ गई है कि इस घराने में पखावज नाम मात्र को रह गया है और यहाँ के कलाकार तबला वादक के रूप में विश्व में यश अर्जित कर रहे हैं ।

पंजाब घराने का विकास लाला भवानीदास अथवा भवानीदीन के शिष्य प्रशिष्यों के योगदान से हुआ । सर्व श्री ताज खाँ डेरेदार, हददु खाँ लाहौर वाले, कादिर बख्श प्रथम तथा अमीर अली आदि भवानीदास के प्रमुख शिष्यों में हुये जिनसे पंजाब की परम्परा चली । अमीर अली ने दुक्कड़ का विशेष प्रयास किया था । ऐस उल्लेख ब्रज की हस्तलिपि पोथी में प्राप्त होता है । उस्ताद ताज खाँ डेरेदार के पुत्र नासिरे खाँ पखावजी अपने समय के प्रशिष्य कलाकार थे, उन्होंने अपने पिता के उपरान्त मथुरा के पं० जानकी दास से जो ओदक सिंह के गुल्माई थे, शिक्षा ली थी ।

पशावज की पंजाब परम्परा में लाला भवानी दास के पांच प्रमुख शिष्य हुये । उस्ताद कादिर बख्श प्रथम। जिनके पुत्र मिया हुसैन बख्श, पौत्र मिया फकीर बख्श तथा प्रपौत्र मिया कादिर बख्श थे । दूसरे उस्ताद आज खां डेरदार जिनके पुत्र नातिर खां उच्चकोटि के कलाकार थे, वे मथुरा के पं० जानकीदास के शिष्य थे । उस्ताद नातिर खां दीर्घ काल तक जियाजीराव गायकवाड़ के राज्यकाल में बड़ीदा दरबार में रहे तथा बड़ीदा के कलापन्त कारखाने में रहकर उनके शिष्य तैयार किये जिनमें पं० कान्ता प्रताप मुख्य थे । उनकी वंश परम्परा में उनके पुत्र नातिर हुसैन, पौत्र नजीर हुसैन खां आदि अच्छे कलाकार हुये हैं । तीसरे शिष्य स्क अज्ञान हिन्दू धर्मागत थे, जिनके शिष्य व भवानी प्रताप से ब्रज के मकलन लाल ने कुछ शिक्षा ग्रहण की थी । चौथे शिष्य उस्ताद हददु खां लाहौर वाले थे, जिनसे बनारस के पं० कन्देव सहाय ने सीखा था । रेता पंजाब धराने के कलाकारों का दावा है और बनारस धराने के प्रतिनिधि कलाकार इस दावे का जोरदार खंडन करते हैं । पांचवें शिष्य अमीर अली थे जो बख्श हुसैन दोलकिया के पुत्र थे । भवानीदास ने बख्श हुसैन को हराकर उनके पुत्र को अपना शिष्य बनाया था । अमीर अली ने पंजाब के दुक्कड़बाज का प्रचार किया, रेता उल्लेख पोथी में है ।

इन पांच शिष्यों के अतिरिक्त भी पंजाब की परम्परा में लाला भवानीदीन के अनेक शिष्य हुये, परन्तु उनके विषय में कोई विशिष्ट जानकारी उपलब्ध नहीं है । पंजाब धराना हिन्दुस्तान तथा पाकिस्तान दोनों देशों में फैला है । लाला भवानीदीन जी के प्रशिष्य उस्ताद हुसैन बख्श पुत्र उस्ताद फकीर बख्श के सिद्धों शिष्य थे । उनके प्रमुख शिष्यों में उनके पुत्र कादिर बख्श, मिया करम इलाही, बाबा मलंग खां, उस्ताद फिरोज खां, उस्ताद कल्पन खां, उस्ताद मोर बख्श फिलवालिया, उस्ताद महेबूब बख्श आदि के नाम गिनाये जाते हैं । यह एक उल्लेखनीय बात है कि उस्ताद फकीर बख्श के बाद सभी उस्तादों ने अपने शिष्यों को पशावज की शिक्षा की जगह तकनीकी शिक्षा देकर तैयार किया ।

## कोटक सिंह पराना =====

अठारवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में हमारा देश अंग्रेजों की पकड़ में जकड़ गया, हम गुलाम हुये विदेशी शासनकाल में हमारी संस्कृति को अनेक प्रहार छेले पड़े । विदेशी प्रभुत्व एवं राजकीय अस्थिरता के कारण संगीत राजाश्रय से छुका था तथा छोटी-छोटी रियासतों में चलने लगा था ।

ऐसे प्रतिकूल दिनों में यदि हमारे कलाकारों को उन देशी रियासतों के महाराजों, नवाबों तथा ठाकुरों का संरक्षण नहीं मिला होता तथा इन कला पोषक नरेशों के द्वारा उन कलाकारों की कला का गौरव नहीं बढ़ाया गया होता तो निःसंदेह हमने संगीत के क्षेत्र में बहुत कुछ खो दिया होता । भारत की सांस्कृतिक परम्परा उन गुप्तशाही सामन्तों की सदा बनी रहेगी ।

स्क कला पारखी नरेश के दरबार में भारत के महाने मूर्धन्य वादक कोटक सिंह महाराज विद्यमान थे, वे मध्य प्रदेश में स्थित दतिया रियासत के राजा भवानी सिंह के दरबार में अनन्य कला रत्न थे । अपने दीर्घ जीवनकाल में उन्होंने अनेक राजा-महाराजाओं की महफिलों को सजाया था, किन्तु दतिया नरेश की उदारता, प्यार एवं कला प्रेम पर वे इस कदर मुगध हो गये कि स्क बार दतिया जाकर घात जाने के पश्चात् जीवन के अंतिम क्षण तक वहीं रहे । अपनी बहुमुखी प्रतिभा एवं सिद्धि के जल पर इस कला स्वामी ने पखावज को अत्यन्त गौरवान्वित किया । भारतीय संगीत समाज और ताल भग्नि आज भी श्री कोटक सिंह महाराज का नाम बड़े सम्मान एवं श्रद्धा से लिया करते हैं । महाराज कोटक सिंह का पराना पखावज वादन के क्षेत्र में अपना महत्वपूर्ण स्थान रखना है । वे उन महाने तेजस्वी लाला भवानी दीन भवानीदासअथवा भवान दीन के प्रतिभावान शिष्य थे, जिनका योगदान पखावज के क्षेत्र में सर्वाधिक है लाला भवानीदीन के सम्बन्ध में संगीत जगत में काफी माहेद है । स्क मल के अनुत्तर अकबर युग के लाला भवानीदास पखावजी के बंधु एवं शिष्य परम्परा से थे, ऐसा कहा जाता है कि उनके परदादा लाला भवानीदास ब्रह्म के श्याम पखावजी के चार प्रतिभावान शिष्यों में से एक थे जिन्हें अकबर के दिल्ली दर में तानसेन की संगति में संगीत वादन का अवसर मिला था ।

दूसरे स्तानुसार लाला भवानीदास जावली घराने के प्रेरणा थे । बादशाह अकबर ने उनकी वादन कला से प्रसन्न होकर उनकी जावली नामक ग

में दिया था । अतः उनकी परम्परा ज्ञावली घराने के नाम से प्रसिद्ध हुई । शहंशाह अकबर ने भगवान दास के पुत्रों को तिह की उपाधि भी दी थी, तब से उनके हँड में सभी कलाकार अपने नाम के साथ तिह लगाने लगे । कोटक तिह के गुरु भवानीदीन इसी भवानीदास की परम्परा के शिष्य अर्थात् वंशज थे ।

तीसरे मतानुसार भगवान दास जी मथुरा निवासी थे तथा उन्हें संत विरोमाणि स्वामी हरिदास जी का शिष्य होने का सौभाग्य प्राप्त था। इसके पश्चात् उनको अलवर के दरबार में दरबारी कलाकार होने का सौभाग्य प्राप्त था तथा संगीत सम्राट तानसेन की संगति करने का भी श्रेय प्राप्त हुआ । लाला भवानीदीन श्री भवानीदास के ही पौत्र थे ।

उपरोक्त तीनों प्रकार के मतभेदों का किसी प्रकार का ऐतिहासिक प्रमाण नहीं मिलता, परन्तु राग दर्पण, अद्वल उल सूक्तिकी, बुशरो-तानसेन आदि पुस्तकों के उल्लेखानुसार इतना अवश्य प्रमाणित हो जाता है कि अकबर काल में भगवान दास नामक एक पखावजी थे जो तानसेन की संगति किया करते थे । भवानीदीन उन भवानीदास के तीसरी पीढ़ी में आते हैं, जो कि अठारवीं शताब्दी के आरम्भ का काल माना जाता है । इन तीनों मतों के अतिरिक्त एक और मत मथुरा में व्याप्त है, जो उपर्युक्त चारों से अधिक प्राणायिक लगता है ।

मथुरा के पखावजी छेदाराम जी की पोथी में जो कि 20वीं शदी के पूर्व में लिखी गयी थी, कोटक तिह के गुरु भवानीदीन को भवानीदास के नाम से सम्बोधित किया है । उस पुस्तक के अनुसार भवानीदास आज की कोटिया परम्परा के कलाकार थे । वे जेयल विज्ञान जी के पौत्र थे । इतिहास दरबार में नौकर थे तथा अपने समय के सर्वाधिक प्रसिद्ध कलाकार माने जाते थे।

इस प्रकार यह प्रतीत होता है कि पखावज की अनेक परम्पराओं के साथ भवानीदास का सम्बन्ध रहा तथा इन क्षेत्र में उनका भारी योगदान रहा । इकीम मोहम्मद करम इमाम, फकीर बख्श तथा छेदा राम ने अपनी-अपनी पुस्तकों में भवानीदीन अथवा भवानीदास के शिष्यों में कोटक तिह, ताज खां डेरदार, टीका राम तथा खड्डे हुतेन दोसीरिया के पुत्र अमीर अली का उल्लेख किया है। इस प्रकार यह स्पष्ट हो जाता है कि पंजाब तथा कोटक तिह दोनों घरानों की परम्परा के आदि प्रवर्तक लाला भवानीदीन या भवानीदास ही थे ।

संभव है कि जावली कराने की परम्परानुसार उनका नाम भवानी सिंह हो, परन्तु साथ वृत्ति धारण करने के कारण दीन भावना के द्योतक भवानीदीन अथवा भवानीदास के नाय में पहचाने गये हों। लेकिन निश्चित रूप से वे कोटक सिंह के गुरु थे। कोटक सिंह के छोटे भाई राम सिंह की बंश परम्परा के राम जी लाल शर्मा के अनुसार कोटक सिंह के पिता श्री तगुण सिंह जी तथा दादा श्री बुख लाल सिंह जी काशी दरबार के राज पुरोहित थे। नौ वर्ष की अल्पायु में माता-पिता का देहान्त हो जाने के कारण घर छोड़कर निकल पड़े तथा पक्षाघात पीड़ित की उत्ताह ने उन्हें गुरु भवानीदीन तक पहुँचा दिया। गुरु का सहारा और स्नेह उनके जैसे अनाथ बालक के लक्ष ईश्वर की असीम कृपा ही सिद्ध हुई। कोटक सिंह ने अपनी पुत्री की शादी में 1400 परने अपने दादाद श्री काशी प्रसाद को दी थीं। इन परनों की पुत्री का धन समझ कर कोटक सिंह महाराज ने आजीवन नहीं बजाया। सन् 1853 में वे झाँसी के नरेश राजा गंगाधर राव के दरबार में गये थे। महाराजा गंगाधर राव और कोटक सिंह के बीच अच्छे सम्बन्ध थे। महाराज की मृत्यु के पश्चात् महारानी लक्ष्मीबाई ने भी उनका धेष्ट आदर सम्मान किया करती थीं। सन् 1857 ई० के विलय में जब अंग्रेजों ने जब झाँसी पर अधिकार कर लिया तो कोटक सिंह को भी बन्दी बना लिया था। दत्तिया के महाराजा भवानी सिंह ने कैद से उन्हें मुक्त कराया और अपने दरबार में सम्मानपूर्वक रखा। इस प्रसंग की स्मृति में कोटक सिंह अपने दाहिने पैर में एक धँजीर पहने रहते थे, पूँछे पर बताते थे कि भाई मैं स्वर्ण कहा हूँ मैं तो दत्तिया नरेश का आजीवन कैदी हूँ। इन राज दरबारों के अतिरिक्त अयोध्या वीरपुर, समथर, ग्वालियर आदि अनेक दरबारों में उन्होंने आदर सम्मान प्राप्त किया था।

कोटक सिंह की विशाल शिष्य परम्परा सम्पूर्ण भारत में फैली है। उनके प्रमुख शिष्यों में पं० मदन मोहन उपाध्याय, अयोध्या के बाबा रामकुमार दास, दरभंगा के पं० भैया लाल, उनके अपने भाई राम सिंह, राजस्थान के श्री जगन्नाथ पारिख, बंगाल के श्री दिलीप चन्द्र भट्टाचार्य, पीलीभीत के बम्भू दशाल, बनारस के व्हे पर्वत सिंह, टीकमगढ़ के लाला कन्नी, दत्तिया के किल्ली नागर्ष, पंजाब के भवानी हरनाम सिंह तथा रागी सुकन सिंह, महाराष्ट्र के बलवन्त राव ताने, ग्धुरा के चिरन्नी लाल, तिन्या-हैदराबाद के चेतन गिरि, पं० मदन मोहन तोरो वाले, बदलू तथा कन्तरा दोनों भाई, भतीजे जानकी

---

1. कोटक सिंह लेख। उमेश माथुर तथा बाबू लाल रस्तोगी।

प्रसाद इत्यादि । उनके दो बेटियाँ थीं । उनके दामाद काशी प्रसाद ने भी उनसे सीखा था । इस प्रकार उनकी वंश परम्परा तथा शिष्य परम्परा काफी विशाल है ।

कोटक सिंह के छोटे भाई पं० राम सिंह की परम्परा में भी उनकी विधा फैली । राम सिंह स्वयं उच्चकोटि के पखवजी थे । उनके पुत्र जानकी प्रसाद को कोटक सिंह जी ने स्वयं शिक्षा दी थी । जानकी प्रसाद दतिया दरबार के कलाकार थे । उनके पुत्र गया प्रसाद जी उच्च कोटि के कलाकार थे । वह भी दतिया दरबार में रहे हैं । गया प्रसाद भी के पुत्र श्री आयोध्या प्रसाद पखावजी का अभी कुछ वर्ष पूर्व देहान्त हो गया । वे अपनी परम्परा के उच्च कोटि के कलाकार थे तथा राष्ट्रीय सम्मान पद्मश्री से विभूषित थे । उनके चार में से सबसे छोटे पुत्र श्री राम जी लाल शर्मा आजकल रामपुर में हैं ।

### कोटक सिंह घराने की वादन विशेषता

कोटक सिंह जी सिद्ध पुरुष थे वे शक्ति के परम उपासक थे, अतः उनके बाज में गाम्भीर्य, ओज प्रकलता एवं भक्ति भावना स्पष्ट रूप से दिखाई देती है । गुरु द्वारा प्राप्त विद्या के उपरान्त उन्होंने स्वयं अनेक परनों की रचना कीं । उनके अनेक बाजों में परनों की क्लिष्टता, बम्बाई एवं प्रकारों का वैचित्र्य प्रचुर मात्रा में देखने को मिलता है । मुद्ग का बाज पारंपरिक बाज है । कोटक सिंह परम्परा में इस बाज का प्राधान्य है । हाथ ही शुद्धता तथा ध्वनि एवं बोलों की स्पष्टता, तफाई को इस घराने में सबसे अधिक महत्त्व दिया गया है । लम्बे-लम्बे बोलों को तफाई और स्पष्टता से बजाकर झड़ी से लगा देना बिना तुनकर गुणीजन चकित रह जाते थे, उनके बाज की मुख्य विशेषता है । पाँच, तात, दस, बीस, चौबीस आवृत्तियों की श्रृंखला उनके बाज में साधारण थीं । उनके भेष करन, फटाटोप पररन, इन्द्र धनुषी परन, बूँद परन आदि प्रमुख होते हैं । कोटक सिंह का बाज नाना पानतों के बाज से बड़ा बाज है । उसमें पड़न, पड़ान्न, तड़ान्न, दों, धिनांग, धुमकटि, कृषित, पेतता, दवेत्ता, तक्का, यूंगा, भुंगा इत्यादि जोरदार बोलों का प्रयोग देखने को मिलता है । अनुमान है कि शक्ति स्वस्या माँ जगदम्बा के परम भक्त होने के कारण उन्हें ऐसा ओजपूर्ण एवं गम्भीर बाज प्रिय रहा होगा ।



## नाना पानते घराना

=====

कोटक सिंह महाराज ने अपनी साधना, वादन वैशिष्ट्य, प्रभावशाली व्यक्तित्व और विशाल परम्परा के द्वारा पखावज के क्षेत्र में ऐसा प्रभुत्व जमा लिया था कि दूसरे सौ साल पर्यन्त पखावज के क्षेत्र में किसी दूसरे घराने की उत्पत्ति की कल्पना भी असंभव सी प्रतीत होती थी, परन्तु उनके जीवनकाल में ही एक अलौकिक प्रतिभा का कला के धित्व पर उदय हो चुका था जिसके चौमुखी व्यक्तित्व ने आगे चलकर कला संसार को परम उज्ज्वलित किया तथा एक नवीन घराने की भेंट से उसे नवीन ज्योति दी। उस कला पुंज का नाम था "नाना पानते"।

तत्कालीन विद्वानों के मतानुसार दक्षिण तक नाना पानते जैसा ताल मर्मज्ञ, मधुर वादक एवं ताल गणितज्ञ कोई दूसरा नहीं था। नाना पानते को ताल शास्त्रज्ञ का नायक कहा जाता था। कोटक सिंह जी के कारण उत्तर भारत में तो पखावज की प्रतिष्ठा विपुल मात्रा में थी ही, परन्तु महाराष्ट्र मध्य प्रदेश तथा दक्षिण भारत में कुछ प्रदेशों में पखावज के प्रचार एवं प्रसार का मुख्य श्रेय नाना पानते को ही है।

कोटक सिंह महाराज के समकालीन बाबू जोध सिंह नामक एक उत्कृष्ट एवं संत प्रकृति के मुद्गाचार्य हुये हैं। वे ही नाना पानते के गुरु थे। नाना जैसा प्रतिभाशाली शिष्य उत्पन्न करके उन्होंने संगीत जगत को जो देन दी है, वह सचमुच अद्वितीय है।

बाबू जोध सिंह के गुरु के विषयमें दो मत्त प्रचलित हैं। एक मत्त के अनुसार वे लाला भवानीदीन के शिष्य एवं कोटक सिंह के गुरुभाई थे। दूसरे मत्त के अनुसार उनका सम्बन्ध लाला केवल किशन की परम्परा से है। पं० छेदा राम कृत "पोथी" में बाबू जोध सिंह को भवानीदास का पौत्र औरु टीकाराम का पुत्र बताया गया है। जो भी हो किन्तु बाबू जोध सिंह एक उत्कृष्ट पखावजी थे तथा लाला भवानीदीन अथवा भवानीदास की परम्परा ही से सम्बन्धित थे। दोनों मत्तों के लोगों ने उनका सम्बन्ध भवानीदीन या भवानीदास से जोड़ा है।

दक्षिण महाराष्ट्र के उत्साही और होनहार बालक नाना पानते में बचपन से ही शुद्ध संगीत के संस्कार विद्यमान थे। नाना का जन्म महाराष्ट्र



में वाई के पास वक्फ में हुआ था । बाल्यावस्था में ही पिता से पखावज सीखा । वे मंदिरों में भजन-कीर्तन की संगति किया करते थे । पिता के उपरांत नाना पानसे को पुष की दरबारी क्लाकार मन्यावा जी कोड़ीतकर से भी सीखने का मौका मिला । पानसे जी के बाज में जो तारणी परनें धारा परन । तुनने को मिलती है, वह कोड़ीतकर धराने का ही प्रभाव है । तत्पश्चात् उन्हें वाई के चौण्डे कुवा तथा मार्तण्ड कुवा से भी शिक्षा ग्रहण करने का अवसर मिला ।

तौभाग्य तेकिशोरवस्था में नाना पानसे को अपने पिता के साथ काशी जाने का अवसर मिला । काशी के मंदिरों में भजन-कीर्तन के साथ उनकी मूर्दंग संगति तुनकर वहाँ के लोग मुग्ध को गये थे । उन दिनों काशी नगरी में बाबू जोध सिंह रहा करते थे । लोगों के मुखे उन महान तंत की अपार विद्या का वर्णन तुनकर नाना अपने को रोक न सके और एक दिन उनसे मिलने उनके घर पहुँच गये । उस समय नित्य नियमानुसार बाबू जी लय में लीन होकर माँ भगवती के चरणों में अपनी साधना का अर्घ्य अर्पण कर रहे थे । इस भक्त कलाविद का अनोखा वादन तुनकर नाना दंग रह गये । वे आत्म विभोर होकर विद्या प्राप्ति की आकांक्षा से उनके चरणों पर गिर पड़े । गुरु ने शिष्य की भक्ति और प्रतिभा को पहचान लिया और इस प्रकार नाना की परम्परागत शिक्षा आरम्भ हुई । गुरु चरणों में 12 वर्षों तक शिक्षा ग्रहण करने के पश्चात् तथा पखावज वादन में पूर्ण दक्षता प्राप्त करके नाना पानसे काशी से इन्दौर आये ।

श्री गौविन्दराव बुरहानपुरकर ने एक स्थान पर नाना पानसे के गुस्त्रों में प्रयाग उत्तर प्रदेश के माधव स्वामी का भी उल्लेख इस प्रकार किया है :-

"वाई में पलने के बाद तथा पिता से शिक्षा प्राप्त करने के बाद नाना पानसे ने पुष के मान्यावा कोड़ीतकर तथा चौण्डे कुवा व मार्तण्ड कुवा से भी शिक्षा ग्रहण की । बाद में वे बाबू जोध सिंह के पास काशी चले गये, वहाँ बारह साल तक अभ्यास करने के बाद बाबू जोध सिंह जी ने उनको प्रयाग के परम तंत योगिराज माधव स्वामी के पास भेज दिया था । योगिराज माधव स्वामी उच्च कोष्ठ के मूर्दंगाचार्य थे । उनसे नाना जी ने 12 वर्ष तक शिक्षा ग्रहण किया तथा शिक्षा ग्रहण करने के बाद उन्हें इन्दौर के राज दरबार में आश्रय प्राप्त हुआ । इन्दौर में राजाश्रय प्राप्त होने के बाद, नाना पानसे जी ने अपनी प्रज्ञा, प्रतिभा एवं मौलिक तुज्ज शक्ति के अनुसार बहुमुखी शिक्षा में अनेक परिवर्तन किये । उन्होंने ग्रन्थों का अध्ययन किया जिससे उनको नवीन दृष्टि मिली । इस अध्ययन के

आधार पर उन्होंने गणित शास्त्र की दृष्टि से परनों का नवीनीकरण किया, नवीन ठेकों का आविष्कार किया, अनेकों तालों में नवीन बंदिशों की रचनाएँ कीं तथा शिक्षा को सरल बनाने हेतु मात्राध्य पद्धति का निर्माण करके उँगलियों पर गिनने की रीति को उन्होंने शास्त्राधार किया। भारतीय ताल विद्या में उनका यह अत्यन्त महत्वपूर्ण दिन था।

### नाना पानते जी की शिष्य परम्परा

पानते जी की शिष्य परम्परा बहुत विशाल है, परन्तु उनके शिष्यों में उनके पुत्र क्लवन्त राव पानते, नाती शंकर भैया पानते। पुणे, पं० तखाराम कुवा आग्रे। इन्दौर, पं० बामनराव चन्टडकर। हैदराबाद, पं० क्लवन्त राव वैद्य। जम्शेदी, पं० शंकरराव अल्फूटकर। बम्बई, महाराजा भाऊ साहब। ततारा। पं० गोविन्द राव राजौध। इन्दौर, पं० क्लवन्त राव बाडवे आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। उनके प्रशिष्यों में पं० अम्बादत्त पंत आग्रे। इन्दौर, पं० गोविन्द राव बुरहानपुरकर। बुरहानपुर, पं० गुस्टेव पटवर्धन, पं० बाबू राव गोजे। बम्बई, राजौध बन्धु चन्द्रकान्त, वीरेन्द्र कुमार, केशव राम तथा शिव नारायण। इन्दौर, पं० तखाराम मुर्दगाचार्य। लखऊ, पं० श्री राम पन्त पान्डेय। नागपुर, श्री नारायण राव कोली। बम्बई, श्री शंकर भैया तथा चुन्नी लाल पवार। इन्दौर रंग नाथ राव रंगूरकर। महाराष्ट्र, मातंग कुवा। हैदराबाद तथा आधुनिक पीढ़ी में श्रीकृष्णदास बनातवाला। बुरहानपुर, कोलवाजी विमलधर। नागपुर, अर्जुन तेजपाल। बम्बई, विनायक राव छांगरेकर। पेन, गोस्वामी कल्याणराम गोकुलोत्सा तथा देवकी नन्दन। महाराष्ट्र। इत्यादि कलाकारों के नाम उल्लेखनीय हैं।

पखावज के साथ-साथ नाना पानते कोई तबला वादन और कथक नृत्य कला का भी अच्छा ज्ञान था। पखावज के आकार पर तबले की अनेक बंदिशों व रचना करके उन्होंने एक नवीन बाज का आविष्कार किया जो नाना पानते के तबला बजाने के नाम से आज भी महाराष्ट्र में प्रसिद्ध है। नाना पानते साहब ने तबला और नृत्य में भी अनेक शिष्यों को शिक्षा देकर तैयार किया।

### पानते घराने की वादन विशेषता

नाना पानते जी विनम्र स्व कोमल हृदय के व्यक्तित्व थे। वे छोटे-छोटे सभी कलाकारों का हृदय से आदर किया करते थे। कलाकारों के सम्मान की

रक्षा हेतु उन्होंने "तुदर्शन" नामक एक नवीन ठेके का निर्माण किया था। किसी कलाकार की क्लिष्ट गायकी में तबलिये को यदि तम या ताल समझ में न आये तो अपमान से बचने के लिए तुदर्शन ठेका तबलिये के लिए अत्यन्त उपयोगी होता था।

उनका बाज सरल स्वं मुलायम था। लम्बी-संझवी परनें, कठिन बोलों का प्रयोग उनके बाज में नहीं होता था। कोट्ठु तिंह कराने के ध्वान्त, तद्धान्त, धिगांम आदि क्लिष्ट शब्दों के स्थान पर धुमकिट, किटतक, धुनग, तगन, गदिगन, धिर धिर किट तक, तक तक तिरकिट तक आदि सरल शब्दों के प्रयोग उनकी शैली में देखने को मिलते हैं, किन्तु दीढ़ने वाले शब्दों को उनकी शैली में विशेष महत्त्व दिया जाता है। उनके शैले सरल होते हुए भी मधुरता की दृष्टि से बहुत सुबसूरत हैं और बिना किसी कष्ट के द्रुत लय में भागते हैं। कोट्ठु तिंह का बाज गंभीर, श्रोत्रपूर्ण और जोशीला बाज था, जब कि पानसे जी का बाज मुलायम, मधुर स्वं सरल बाज था।

पानसे कराने की विशेषता "ताल का बन्ध" माना जाता है। बोलों को प्रथम हाथ से ताल देकर ताया जाता है, जब तक बोल, लय में न बैठे बिब्य ताज को छू नहीं सकता। गणित शास्त्र का स्थान उनकी परनों में अग्रगण्य है, उनके बाज में हिसाब की बातें, ऐसी सुन्दर रीति से सजी रहती हैं कि वादक की विद्वता से लोग मुग्ध हो जाते हैं। उनकी बंदिशों में ३-३ मात्राओं के हिसाब या ३-३ शब्दों के बण्ड विशेष रूप से देखने को मिलते हैं। आजकल देश में जो गिने-कुने पखावजी हैं, उनकी वादन शैली में कोट्ठु तिंह और नाना पानसे का योगदान अधिकांश दिखाई देता है। नाना पानसे की एक बात विशेषता यह थी कि जितना तो वे अच्छे पखावजी थे, उतना ही अच्छे तबले के कलाकार भी थे और तबला वादक तथा नृत्यकार भी थे।

## वैष्णव अथवा नाथद्वारा भेवाड़ का धराना एवं प्रमुख परम्पराएं

वैष्णव सम्प्रदाय में संगीत को बहुत महत्व दिया गया है। अतः नाथद्वारा के भगवान् श्रीनाथ जी के धाम के तीन-चार सैक परिवारों में एवं गद्दीनतीन पुजारी तथा म्हन्तों की परम्पराओं में पखावज की विधा पीढ़ी दर पीढ़ी चली आ रही है। उन परम्पराओं का क्रमः अवलोकन करते हुये सर्व प्रथम हम पं० स्व० राम जी की परम्परा को देखेंगे, जो मूलतः जयपुर से सम्बन्धित थे।

### नाथद्वारा के पं० स्व० राम जी का धराना

जयपुर की पखावज परम्परा का इतिहास सदियों पुराना है। उसके कलाकारों की पीढ़ियों का विस्तार कम से कम ढाई तीन सौ वर्ष की लम्बी अवधि को पार करता हुआ दिखाई देता है। नाथद्वारा के पं० स्व० इय्याम दास कृत "मृदंग सागर" में इस परम्परा का जो इतिहास उपलब्ध है, उससे यह ज्ञात होता है कि दादा जी तुलसीदास इसके आद्य पुरुष थे। राजस्थान के प्राचीन नगर आमेर में यह परम्परा शुरु हुई, जयपुर में विकसित हुई तथा पिछली दो सदियों से नाथद्वारा के श्रीनाथ जी के मंदिर में विस्तृत एवं बहुचर्चित हुई। यही कारण है कि जयपुर परम्परा आज नाथद्वारा की परम्परा के नाम से ही प्रसिद्ध है।

लगभग पौने तीससौ वर्ष पूर्व आमेर में पं० तुलसीदास जी द्वारा इस जयपुर परम्परा की नींव पड़ी, जो उनके पौत्र हालु जी के समय में विशेष रूप से विकसित हुई। वे अपने समय के अच्छे पखावज वादक थे। उनके नाम से आमेर तथा जयपुर में हालुका की पोल नामक मोहल्ले थे, जो आमेर में लो खंडहर हो चुका है, किन्तु जयपुर नगर में हालुका मोहल्ला आज भी इन कलाकारों की प्रतिष्ठा एवं महत्व को सिद्ध करता हुआ स्थित है। उनकी इस जागीर में उनके वंशज आज भी रह रहे हैं। गाने-बजाने वाले कलाकारों के मोहल्ले के नाम से यह हालुका मोहल्ला आज भी जयपुर में प्रसिद्ध है।

पं० तुलसीदास जी के पुत्र, पौत्र एवं प्रपौत्रों में सर्व श्री हर भगत, छबील दास, फकीरदास, हालुजी, छाजुजी, पोखारदास, देवादास, विष्णुदास, चिमना जी, भान जी आदि एक से बढ़कर एक कलाकार हुये, किन्तु उनकी पाँचवीं पीढ़ी के

प्रपौत्रों पं० स्मराम जी से इस परम्परा में एक नवीन मोड़ आ गया । उनके पश्चात् यह परम्परा जयपुर परम्परा के उपरांत नाथद्वारा की पञ्चावज परम्परा के नाम से भी विशेष प्रचलित हुई ।

स्म राम जी के पूर्वजों का विस्तृत इतिहास हमें उपलब्ध नहीं हो रहा, केवल उनके नाम ही लिखे मिलते हैं जो इस परम्परा के वयोवृद्ध बंज पं० पुरुषोत्तम दास जी के पास संक्षिप्त हैं । स्म राम जी के बाद का क्रमानुसार वर्णन "मृदंग सागर" में मिलता है, जो फाग्याम दास जी की कृति है ।

आमेर निवासी स्मराम जी । जन्म संवत् 1791 अर्थात् सन् 1735 ई० । जयपुर से जोधपुर आ गये और वहाँ के दरबार में नियुक्त हो गये । कहते हैं कि ताड़व नृत्य स्वं रास लीला की लक्ष्मियों परों उन्हें कंठस्थ थीं, जिन्हें वे बड़ी खूबी के साथ बजाते थे । संवत् 1859 में संभवतः सन् 1803 ई० । वयोवृद्ध स्म राम जी तथा उनके पुत्र कलभदास जी नाथद्वारा के श्री 108 बड़े गिरधारी जी महराज की आज्ञा से नाथद्वारा आकर ठाकुर जी की सेवा में लग गये । तब से आज तक उनके घराने की परम्परा नाथद्वारा की मृदंग परम्परा के नाम से ही देशभर में प्रसिद्ध है ५५

उन दिनों जोधपुर दरबार में अकबर युगीन लाला भगवानदास की परम्परा के उत्तराधिकारी उत्कृष्ट पञ्चावज वादक पहाड़ सिंह जी भी दरबारी कलाकार के पद पर विद्यमान थे । यद्यपि स्मराम जी तथा पहाड़ सिंह जी समकक्ष थे, तथापि स्मराम जी अपने कलाकार भिन्न पहाड़ सिंह जी की कला के बड़े प्रशंसक थे तथा उनका बड़ा आदर सम्मान किया करते थे । यही कारण है कि स्मराम जी के पुत्र कलभदास जी की शिष्या-दीक्षा विशेष स्म से पहाड़ सिंह जी के पास सम्पन्न हुई ।

कलभदास जी के तीन पुत्र हुये । सर्व श्री चतुर्भुज, शंकर लाल तथा बेम लाल । चतुर्भुज जी उदयपुर में रहते थे । शंकर लाल तथा बेम लाल जी का जन्म क्रमशः संवत् 1986 और 1889 में नाथद्वारा में हुआ था । वे दोनों भाई मृदंग वादन में अत्यन्त प्रवीण थे तथा मात्राओं के भेद तथा तालों के विषय में गहरी जानकारी रखते थे । संवत् 1806 में कलभ दास जी का देहान्त हो गया । तब तक उन्होंने अपने दोनों पुत्रों को जी बोल कर यह विद्या शिष्या दी थी । बेम लाल ने अपने बड़े भाई शंकर लाल से भी बहुत कुछ सीखा था । बेमलाल जी को बड़ी-बड़ी तालों का संग्रह करने का बहुत शौक था । तालों में

मात्रा भेद के गणित का अभ्यास करने में वे सदैव लगे रहते थे ।

संवत् 1911 में जामनगर के गोस्वामी ब्रजनाथ जी महाराज गोस्वामी श्री द्वारिकेश नाथ जी महाराज तथा सौराष्ट्र के सुप्रसिद्ध पखावजी पं० आदित्य राम जी नाथद्वारा आये ।

पुरुषोत्तम दास जी इस परम्परा के अंतिम बयोद्ध बंशज हैं । वे देश के उच्च कोटि के पखावज वादकों में से एक माने जाते हैं । पाँच वर्ष की अल्प आयु में हास से ताल देकर बोलों को पढ़ने से उनकी शिक्षा उनके पिता कनैया दास जी द्वारा प्रारम्भ हुई । पिता जी जब मंदिर जाते थे तो छोटे से पुरुषोत्तम दास जी को अपने साथ ले जाते थे । पुरुषोत्तम दास जी जब 9 वर्ष के थे तभी दुर्भाग्य से उनके पिता का देहान्त हो गया । उस छोटे से बालक के कमजोर कंधों पर अपनी परम्परा को निभाने की गंभीर जिम्मेदारी आ पड़ी । इस छोटे से बालक ने इस कठोर जिम्मेदारी को निभाया तथा अपनी कला साधना में लीन रहे । श्री पुरुषोत्तम दास जी का नाम आज भारत के उत्कृष्ट पखावजियों में गिना जाता है । अपने पूर्वजों के कदम पर चलकर अपने पिता के स्थान पर नाथद्वारा के मंदिर में वे वर्षों तक सेवारत रहे । इसके उपरान्त दिल्ली के भारतीय कला केन्द्र में आ गये । बाद में दिल्ली के ही कथक केन्द्र में गुरु के पद पर प्रतिष्ठित होकर अपना शेष जीवन व्यतीत कर रहे हैं । इनके कोई पुत्र नहीं है, उनके प्रमुख शिष्यों में उनके नाती प्रकाश चन्द्र, दोनों भान्जे राम कृष्ण स्व० श्याम लाल नाथद्वारा, तेज प्रकाश, तुलसी, दुर्गा लाल कथक, महाराज क्षमति सिंह विजना, राम लखन यादव, भगवत् उग्रेशी, हरी कृष्ण बहेरा, तोता राम बर्मा, मुरलीधर कुरब, मोरारं चोधरी, भीमसेन, मदन लाल आदि कलाकारों के नाम उल्लेखनीय हैं ।

### नाथद्वारा के पं० सराम धराने की वादन विशेषता

- 111 इस धराने की वादन शैली माना पानते धराने की शैली से पृथक् है, किन्तु कोटक सिंह धराने की शैली से कुछ मिलती-जुलती है ।
- 121 इस वादन शैली में विशेषतः "तिट" से अधिक "किट" अथवा "किति" का प्रयोग होता है । या किट तक या किटी तक, फिर तिरकिट तकता, किटतक धुं धुं, कृपेत्तक टित या, त किट धार्पिता आदि बोल समूहों का प्रयोग बराबर होता रहता है ।
- 131 बाँये पर ता और दाँये पर का बजाने की प्रथा भी यहाँ देखने को







## बंगाल का पखावज पराना तथा कुछ परम्पराएँ =====

काफी समय पहले उत्तर भारत, मध्य भारत एवं पंजाब की तरह बंगाल में भी पखावज का बोल बाला था । मंदिरों में कीर्तन के साथ बोल बजाने का प्रचार था एवं पखावज वादन के काफी उच्च कोटि के कलाकार थे । धीरे-धीरे सब लुप्त सा हो गया । पूरे बंगाल में थोड़े-बहुत पखावजी रह गये । भारत के विभाजन के पूर्व बंगाल के संगीत समाज में पखावज के धराने को मुख्य तीन परम्पराओं में बाँटा गया था :-

11। ब्रज-मथुरा के लाला केवल किशन द्वारा स्थापित परम्परा

12। विष्णुपुर धराने की परम्परा

13। दाका की परम्परा

इन तीनों परम्पराओं का पीढ़ी दर पीढ़ी इतिहास प्राप्त होता है । इनके इतिहास भी बृहद् बंगाल में कुछ ऐसे कलाकारों तथा उनके दो-चार पीढ़ियों के वंशजों का मिलता है जिनका वर्णन निम्नवत् है :-

### लाला केवल किशन की पखावज परम्परा

श्री राम चन्द्र जोराल के अनुसार बंगाल में पखावज की मुख्य परंपरा लाला केवल किशन जी द्वारा स्थापित हुई । बंगाल सहित देश के अनेक विद्वान इस मत के पोषक हैं । ब्रज-मथुरा के निवासी केवल किशन जी "कोड़िया" धराने के प्रमुख कलाकार थे । वे देश भर में घूमे रहे और लखनऊ तथा बंगाल में लम्बी अवधि तक रहे । कुछ लोग उन्हें लाला भवानी दीन का भाई बताते हैं, किन्तु ब्रज की हस्तलिखित "बोधी" में कोड़िया परम्परा के प्रतिनिधि कलाकार छेदाराय जी ने केवल किशन जी को लाला भवानीदीन का दादा तथा गुरु माना है । बंगाल में उनसे सीखकर जो परम्परा फैली वह बंगाल के पखावज धराने के नाम से प्रसिद्ध हुई ।

लाला केवल किशन जी से तीन प्रतिभाशाली शिष्यों-श्री निगाई, राम चन्द्र तथा नितार्ई ने पखावज की शिक्षा प्राप्त की । इन तीन भाइयों के दीर्घ परिण्य के कारण ही बंगाल में पखावज की परम्परागत कला का प्रचार हुआ । उनके पश्चात् उनके धराने में बड़े समर्थ एवं उत्कृष्ट पखावजी पैदा हुये जिन्होंने इस परम्परा को और भी समृद्ध एवं विस्तृत किया ।

श्री मुरारी मोहन गुप्त अपने समय के नामी पखावजी हो गये हैं ।

उन्होंने सर्व श्री राम चन्द्र चक्रवर्ती स्व निमाई चक्रवर्ती से शिक्षा प्राप्त की । श्री गुप्त ने न केवल स्कैं कलाकार के रूप में ख्याति अर्जित की वरन् अनेक शिष्य तैयार करके बंगाल में इस कला का यथेष्ट प्रचार भी किया । श्री मुरारी मोहन के प्रमुख शिष्यों में सर्व श्री दुर्लभ चन्द्र भट्टाचार्य, दुली बाबू-आपने कुठु सिंह से भी सीखा था, केशव चन्द्र मिश्र आपने श्री राम चन्द्र चक्रवर्ती से भी सीखा था । केशव चन्द्र मुकुर्जी, प्रमथ गुप्त, देवेन्द्र नाथ दे, सुबोध बाबू, जगदिन्द्र नाथ राय, महाराजा नाटौर, नरेन्द्र नाथ दत्त, स्वामी विवेकानन्द, धीरेन्द्र किशोर राय चौधरी, नाटौर राज के वंशज, सत्य ब्रह्म गुप्ता, सतीश चन्द्र दत्त, लाल चन्द्र बोराल आदि प्रमुख माने जाते हैं । ऐसा कहा जाता है कि पं० दुर्लभ चन्द्र भट्टाचार्य ने एक बार पर पर संगीत समारोह का आयोजन किया, उसमें पखावज बजाते समय ही उनके प्राण निकल गये थे ।

इस घराने के शिष्य-प्रशिष्यों में श्री केशव चन्द्र मिश्र के शिष्य श्री दीनानाथ हजारा तथा पं० दुर्लभ चन्द्र भट्टाचार्य के शिष्य श्री प्रताप चन्द्र मिश्र का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है । तदुपरान्त सर्व श्री नरेन्द्र नाथ मुखोपाध्याय अरुण प्रकाश अधिकारी, केवल बाबू, राजीव लोचन दे, भूमेन्द्र कुष्ण दे, रतन लाल भट्ट, शम्भू मुकुर्जी तथा शिवदास अधिकारी भी इस घराने के योग्य उत्तराधिकारी के रूप में प्रसिद्ध हुये ।

### ॥ बंगाल की पखावज परम्परा और खड्डे हुतेन ढोलकिया

बंगाल की पखावज परम्परा पर खड्डे हुतेन ढोलकिया का काफी प्रभाव रहा, ऐसा कुछ लोगों का कहना है तथा इसका प्रमाण पोथी में भी है । कोथी के अनुसार लाला भवानीदास ने एक संगीत प्रतियोगिता में खड्डे हुतेन को परास्त लिया था तथा शर्त के अनुसार खड्डे हुतेन की उंगलियाँ काट दी गयी थीं । खड्डे हुतेन अपमानित होकर बंगाल छो गये और उन्होंने पखावज के स्थान पर ढोलक को अपना लिया । खड्डे हुतेन ने इस वाद्य पर एक नवीन वादन शैली का निर्माण किया और ऐसा ढोलक वादन आरम्भ किया कि संगीत जगत में खड्डे हुतेन ढोलकिया के नाम से प्रसिद्ध हो गये । कहा जाता है कि लाला भवानीदास स्वयं उनका हृदय से आदर करते थे और गुणीजनों के समक्ष उनकी प्रशंसा किया करते थे । बंगाल में ढोलक और खोल के प्रचार में भी खड्डे हुतेन का उल्लेखनीय योगदान रहा लेकिन उनकी बंगाल के शिष्यों की परम्परा कहीं लिखित इतिहास में उपलब्ध नहीं है । उनके पुत्र अमीर अली भवानीदास के शिष्य हुये । उनकी बंश स्व शिष्य

परम्परा का इतिहास प्राप्त नहीं है ।

## 12। विष्णुपुर की पखावज परम्परा

बंगाल में विष्णुपुर एक ऐसा स्थान है, जहाँ स्वर और तय का नशा सदियों से छाया हुआ है । संगीत के हर पहलू के साथ विष्णुपुर का घनिष्ठ सम्बन्ध रहा है । चाहे ध्रुपद हो या खयाल गायकी, पखावज हो या तबला वादन, विष्णुपुर की अपनी एक शैली है स्वं प्राचीन परम्परा है जो अभी तक चली आ रही है । यद्यपि आज की परिस्थिति में ध्रुपद गायकी स्वं पखावज वादन की परम्परा विलुप्त होती जा रही है और उसका स्थान खयाल गायकी और तबला वादन लेता जा रहा है ।

विष्णुपुर घराने में पखावज की परम्परा की दो मुख्य शाखायें देखने को मिलती हैं । एक बेचाराम चट्टोपाध्याय द्वारा तथा दूसरी राम प्रसन्न बन्दोपाध्याय द्वारा स्थापित परम्परा । दोनों परम्पराओं का प्रारम्भ पखावज से हुआ है और आगे चल कर उनका स्थान्तर तबले में हो गया ।

पहली परम्परा डेढ़ सौ वर्ष पूर्व श्री बेचाराम चट्टोपाध्याय नामक एक उत्कृष्ट पखावज स्वतन्त्र वादक विष्णुपुर में हुये । विष्णुपुर घराने का जो तबला स्वं पखावज का इतिहास उपलब्ध है, उसका प्रारम्भ बेचाराम चट्टोपाध्याय से ही प्राप्त होता है, उनके पूर्व विष्णुपुर में पखावज का प्रचार नहीं था, ऐसा कहना अनुचित होगा । वहाँ की ध्रुपद स्वं पखावज की परम्परा तो बहुत पुरानी है, स्वयं बेचाराम जी के उसी परम्परा में पखावज की शिक्षा ली। श्री सुबोध नन्दी कृत "तबला कथा" में विष्णुपुर घराने की चर्चा में यह उल्लेख मिलता है कि बेचाराम चट्टोपाध्याय तबला वादन में फईशाबाद घराने के प्रवर्तक उस्ताद हाजी क्लायत अली खाँ के शिष्य थे और उन्होंने के प्रयास से विष्णुपुर में तबले का प्रचार हुआ । इसके पूर्व वहाँ तबला नहीं था, केवल पखावज वादन ही होता था ।

श्री बेचाराम चट्टोपाध्याय की परम्परा में तबला तथा पखावज दोनों का ही प्रचार हुआ । उनके मुख्य शिष्यों में उनके भतीजे गिरीश चन्द्र चट्टोपाध्याय का नाम प्रमुख है । गिरीश चन्द्र के पुत्र नारायण चट्टोपाध्याय तथा उनके शिष्यों में मेरव चक्रवर्ती, ईश्वर चन्द्र सरकार, मिताई, तन्तु बाई, नगेन्द्र नाथ राय, डरीपद कर्मकार आदि के नाम उल्लेखनीय हैं । श्री ईश्वर चन्द्र सरकार अपने समय के बहुत प्रसिद्ध कलाकार थे । श्री बेचाराम चट्टोपाध्याय

के प्रशिष्यों में श्री विजय चन्द्र हजारे और श्री स्थितिराम पांजा मुख्य हैं ।  
विष्णुपुर की इस पीढ़ी के बाद कोई इतिहास प्राप्त नहीं है ।

दूसरी परम्परा विष्णुपुर धराने के पखावज, तबला की श्री राम प्रसन्न बन्दोपाध्याय द्वारा फैली । उनको दोनों वाद्यों पर समान अधिकार प्राप्त था । श्री बन्दोपाध्याय ने पखावज की तालीब विष्णुपुर धराने के किती कलाकार से स्व तबले की शिक्षा लखनऊ धराने के उस्ताद मम्मन खां से लई थी । श्री राम प्रसन्न बन्दोपाध्याय के शिष्यों की संख्या काफी पड़ी थी उसमें सर्वश्री बुदी राम दास, विजय चन्द्र हजारे, नकुल चन्द्र नन्दी, नित्यानन्द गोस्वामी, पद्मनाभ नाथ तथा बृज लाल माझी प्रमुख हैं । इनके प्रशिष्यों में सर्व श्री अजीज हजारे, मखोज दे, बाकै बिहारी दास, सुबोध नन्दी, शिव प्रसाद गोस्वामी, बिपिन बिहारी दास, बिपिन बाबू, तत्तार अली, कालीपद कुवर्ती, कालचन्द्र परमाणिक, विश्वनाथ कर्मकार तथा सुप्रसिद्ध श्री ज्ञान प्रकाश घोष । बिपिन बाबू ने पखावज की शिक्षा प्राप्त की थी । आदि मुख्य हैं ।

### टाका की परम्परा

टाका में तबला तथा पखावज का प्रचार मुख्यतः विष्णुपुर के कलाकारों द्वारा हुआ, अतः वहाँ की परम्परा पर विष्णुपुर परम्परा का काफी प्रभाव है । टाका में पखावज के प्रचार स्व उसकी परम्परा की स्थापना में स्थानीय बासक परिवार का विशेष योगदान रहा है । श्री राम कुमार बासक टाका की पखावज परम्परा के आदि पुरुष हैं । उनके पुत्र उपेन्द्र कुमार बासक तथा परिवार के सदस्य गौड़ मोहन बासक इस परम्परा के अग्रणी कलाकार थे । पखावज वादन में गौड़ मोहन बासक का तो विशेष स्थान था । वे उच्च कोटि के कलाकार स्व योग्य गुण थे । उनके शिष्यों में उनके वंशज श्रीमोहन बासक तथा आनन्द मोहन बासक ने काफी ख्याति प्राप्त की । श्रीमोहन बासक पखावज के साथ-साथ तबले के भी अच्छे कलाकार थे और टाका के सुप्यन खां के शिष्य थे । टाका के अग्रणी कलाकार श्री प्रसन्न कुमार साहा वादिक्य और मोहन बासक के ही शिष्य थे । बासक परिवार के सदस्यों में श्री पाणिन्द्र कुमार बासक तथा श्री सतीश चन्द्र बासक व शिष्यों में सर्व श्री गगन चौधरी, भगवत झाड़ा तथा गौड़ा के नाम प्रसिद्ध हैं ।

---

1. तबला कथा- बंगला, सुबोध नन्दी, विष्णुपुर धराना ।

## बंगाल की अन्य परम्पराएँ

बंगाल की उपर्युक्त तीन परम्पराओं के उपरान्त कुछ अन्य परम्पराओं का इतिहास भी प्राप्त होता है जिसमें से दो वैष्णव सम्प्रदाय से सम्बन्धित हैं। लाला केवल सिंह की तरह बृन्दावन में दूसरी दो वैष्णव परम्पराएँ भी बंगाल में फैलीं जिनमें से एक श्री केशव देव तथा उनके पुत्र श्री नवदीप चन्द्र ब्रजवासी के द्वारा बंगाल में फैली। दूसरी मुर्शिदाबाद के श्री वैष्णव चरन दत्त के द्वारा फैली।

### 111 बंगाल की वैष्णव परम्परा

श्री केशव देव जी की शिक्षा केशव किशन जी या जयराम जी दोनों ब्रज परम्परा के कलाकारों में से कितने शिक्षा ली, यह स्पष्ट नहीं हो पा रहा है। केवल इतना ही स्पष्ट होता है कि केशव देव एक अच्छे पखावजी के साथ वैष्णव परम्परा के अनुयायी थे। बृन्दावन में बंगाली वर्ष 1889 में उनके घर एक पुत्र रत्न का जन्म हुआ, जो बाद में श्री नवदीप चन्द्र ब्रजवासी के नाम से प्रसिद्ध हुआ। वे अपने समय के अत्यन्त प्रसिद्ध स्वं दत्तकूष्ण खोल वादक, कीर्तनकार एवं पखावज वादक थे। कहा जाता है कि स्वामी रामकृष्ण परमहंस जी जन्म तन् 1836 और मृत्यु 1886 ई० उनके कीर्तन एवं वादन पर सुन्य थे। उनके मुख्य शिष्यों में राय बहादुर श्री जीतेन्द्र नाथ मिश्र, अपना देवी, दिलीप कुमार राय तथा श्री परेश कुमार मजूमदार, गोबिन्द बाबू आदि प्रमुख थे। श्री ज्ञान प्रकाश बोस ने भी आप्पावत्या में खोल वादन तथा पखावज की कुछ शिक्षा नवदीप चन्द्र से प्राप्त की थी। ब्रजर खाल दास उनके प्रमुख शिष्य थे।

### 121 बंगाल की वैष्णव परम्परा

वैष्णव सम्प्रदाय की दूसरी परम्परा मुर्शिदाबाद के निवासी श्री वैष्णव चरन दत्त द्वारा फैली जो ब्रज स्वं वैष्णव परम्परा से सम्बन्धित होते हुये भी मुख्यतः विष्णुपुर में फैली। श्री वैष्णव चन्द्र दत्त के गुरु का नाम अज्ञात है, परन्तु उन्होंने पखावज वादन की अपनी शैली का काफी प्रचार किया। उनके पुत्र, पौत्र एवं वंश परिवार में भी उनकी कला का विस्तार और विस्तार हुआ। उनके पुत्र हरिपद दत्त, गोबिन्द प्रसाद दत्त तथा शशिभूषण दत्त पखावज वादन में प्रवीण थे। उनके पौत्रशाम रंजनकुन्दु ने भी अपनी कला में काफी ख्याति अर्जित की थी। उन्होंने अपने दादा श्री वैष्णव चरन दत्त के उपरान्त श्री अवधूत बनर्जी से भी शिक्षा प्राप्त की। श्री वैष्णव चरन दत्त के शिष्यों में बीर दास मोहन्ती, पस्विद

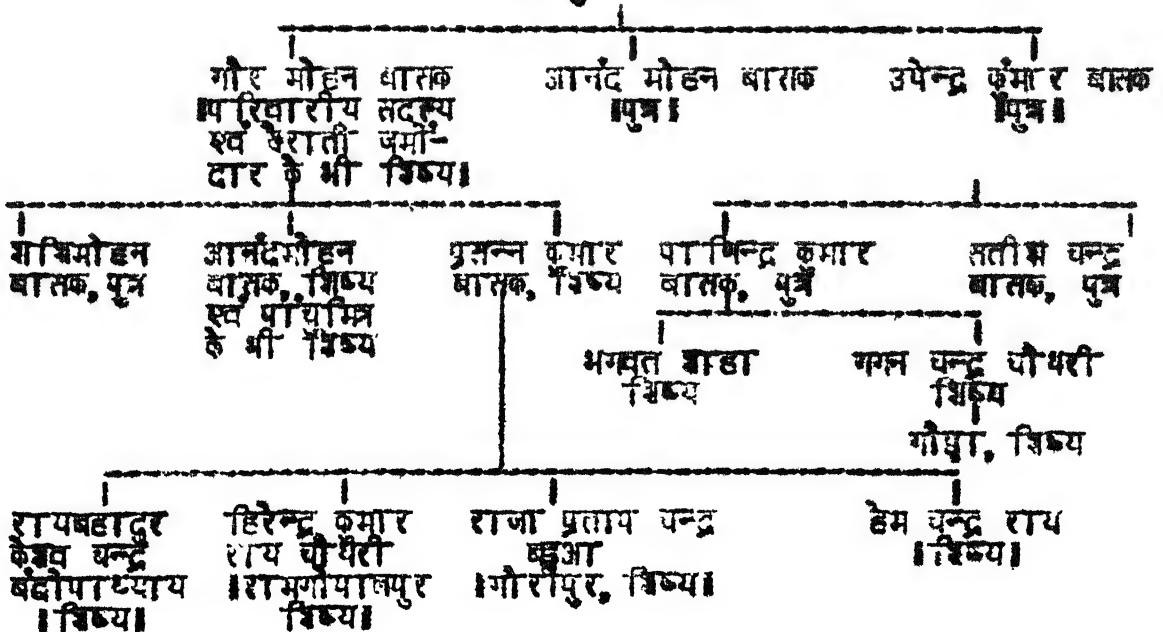
वैरागी, भगवान दास, भरद चन्द्र भांडल, नरेन्द्र चन्द्र अधिकारी, चिन्तामणि दास, काली दास वैरागी आदि प्रमुख हैं। श्री रामरंजन कुन्द के शिष्यों में उनके पुत्र रुद्र नारायण कुन्द के उपरान्त मुरलीधर ताबाली, मुरारी मोहन दास, जुमना दास तथा ब्रज राबाल दास आदि प्रमुख हैं।

### बंगाल के कुछ मुसलमान कलाकार

बंगाल के पखावजियों में कुछ मुसलमान कलाकारों के भी नाम मिलते हैं जिनमें कादु खां पखावजी, उनके शिष्य छोटे खां के पुत्र बादिम हुसैन खां प्रमुख हैं। तदुपरांत नानू मियां नाम के एक पखावजी का नाम भी प्रसिद्ध था। परन्तु उनके गुह का नाम अज्ञात है। नानू मियां दोलक वादन में भी प्रवीण थे। संभव है इन बंगाली-मुस्लिम कलाकारों का खब्बे हुसैन दोलकिया के साथ कुछ परम्परागत सम्बन्ध रहा हो, परन्तु इसका कोई प्रमाण नहीं है। इन मुसलमान कलाकारों के उपरान्त सर्व श्री भागन चन्द्र तेल, शिरदेन्दु तिन्हा तथा ललित मोहन के नाम भी पखावज के क्षेत्र में प्रसिद्ध हैं। ललित मोहन भी स्वयं जमींदार और कलाकारों के पोक थे। वे अमीर खां बोनकार के साथ संगत किया करते थे। आज बंगाल में सर्व श्री विठ्ठल दास गुजराती, जीवन लाल मुखिया, राजीव लोचन डे आदि कलाकारों के नाम प्रसिद्ध हैं।

### दाका धराना

राम कुमार बासक





## महाराष्ट्र की गुरु परम्परा सर्व मंगल देकर पराना =====

भारतीय संगीत के प्रति महाराष्ट्र का योगदान तदैव अमूल्य रहा है। काव्य, नाट्य और संगीत जैसे कला के क्षेत्रों में महाराष्ट्र के कलाकारों का अपना विशेष स्थान आदि काल से बना आ रहा है।

देवाग्रय तथा राजाग्रय में संगीत का विकास

भारतीय संगीत के इतिहास में ग्यारहवीं शताब्दी का अपना महत्वपूर्ण स्थान है। यादव वंश के राजाओं ने संगीत को तदैव प्रोत्साहन दिया, जिसके फलस्वरूप संगीत रत्नाकर जैसे अमूल्य ग्रन्थ की रचना चारंगदेव ने की, जो कश्मीरी ब्राह्मण थे सर्व देवगिरि।दौलताबाद। के निवासी थे।

भरत के नाट्य शास्त्र के बाद संगीत रत्नाकर को ही संगीत का आधार ग्रन्थ माना गया। भरत का संगीत सिद्धान्त के पृष्ठ-303 पर आचार्य बृहस्पति ने लिखा है कि "सिंह भूपाल।चौदहवीं शती। का कथन है कि आचार्य चारंगदेव ने पूर्व समस्त संगीत पद्धति बिखर गयी थी जिसे स्पष्ट रूप से चारंगदेव ने संजो दिया। आचार्य चारंगदेव ने अनेक मतों का मेलन करके अपनी अमरकृति "संगीत रत्नाकर" का प्रणयन किया जो उपलब्ध संगीत ग्रन्थों का मुकुट है।" मुस्लिम युग के बाद मुगल युग में महाराष्ट्र के लोक जीवन पर तर्कों का प्रभाव बराबर बना रहा। महाराष्ट्र के तर्कों ने तदैव संगीत के माध्यम को अपनाया। संत रामदास, संत नामदेव, संत रूनाथ, संत दासोपन्त, संत गणेशनाथ, संत तुकाराम इत्यादि भक्तों ने तथा वाडकरी सम्प्रदाय जैसे सम्प्रदायों ने संगीत के द्वारा प्रभु को रिझाने का प्रयत्न किया था। संत नामदेव कहते हैं :

"ज्ञान से भक्ति का मार्ग अधिक सरल है और संगीत के बिना भक्ति संभव नहीं है। मेरे प्रभु को गाना-बजाना पसन्द है, अतः मैं उन्हें संगीत से रिझाना चाहता हूँ।"

इससे जनता में भक्तिपूर्ण संगीत के प्रति आतुर भावना उत्पन्न हो सकी थी। संगीत में मनुष्य को ऊपर उठाने की क्षमता है तथा वह मोक्ष प्राप्ति का सरलतम साधन है। इस महत्वपूर्ण तथ्य से जनता को परिचित कराकर महाराष्ट्र के तर्कों ने उचित पथ प्रदर्शन किया। इससे जनसाधारण से संगीत को आदर-सम्मान को मिला ही समाज में स्फूर्ति, ऐतम्य और भक्ति का वातावरण



भी फैल गया । फलस्वरूप राष्ट्रीय भावना, स्कूला की भावना, आत्मवृद्धि की भावना पनप उठी । महाराष्ट्र का भक्ति संगीत भी शास्त्रीय संगीत पर ही आधारित रहा । यहाँ के कलाकारों ने संगीत को व्यवसाय के रूप में कम और कला के रूप में अधिक महत्व दिया जिसके कारण यहाँ के समाज में संगीतकारों का स्थान बहुत उच्च था । फलस्वरूप जीवन और संगीत के बीच में किसी प्रकार का फाटला नहीं था । महाराष्ट्र के लोगों ने संगीत को विद्या और संस्कृति का आवश्यक माध्यम भी समझा था, पेशा नहीं ।

मुगल तथा मराठा काल में महाराष्ट्र में राम-रागिनियों की साधना अधिकतर हुआ करती थी । ठुमरी, कच्चाली और गजन का प्रभाव बहुत कम था । सार्वजनिक उत्सवों में तितार के स्थान पर वीणा और तबले के स्थान पर मृदंग का प्रयोग ही अधिक देखने को मिलता था ।

सत्रहवीं शताब्दी में शिवाजी महाराज के राज्याभिषेक के उत्सव में गायन, वादन तथा नृत्य का कार्यक्रम एक सप्ताह तक चलता रहा, ऐसा उल्लेख कई स्थानों पर उपलब्ध है । पेस्वाओं के दरबार में भी संगीत तथा संगीतकारों का आदर था ।

### गुरव परम्परा

गुरव परम्परा में बहुत ते गुणी एवं विद्वान कलाकार थे । श्रीमन्त नान साहब पेस्वाई के दरबार में मृदंग वादक श्री धर्मा गुरव का उल्लेख मिलता है, जो अत्यन्त गुणी तथा कला जगत में सुप्रसिद्ध थे ।<sup>1</sup> बाजीराव पेस्वा के दरबार में श्री नागु गुरव तथा श्री देवी दास बहीर जी का आदरणीय स्थान था । पुणे का मान्यवा कोड़ीकर, जिनसे सुप्रसिद्ध मृदंग केशरी नाना पानसे ने - अपनी किशोरावस्था में विद्या प्राप्त की थी, वे गुरव परिवार के कलाकार थे ।<sup>2</sup> वार्डे के मार्तंड पुवा और चौड़े पुवा भी गुरव परिवार से संबंधित थे । कहा जाता है कि नाना पानसे ने अपने बाल्यकाल में चौड़े पुवा तथा मार्तंड पुवा से भी सीखा था ।<sup>3</sup>

1. संगीत शास्त्रकार व कलावंत यांचा जतिडात । मराठी ।

महमण दत्तात्रय जोशी । पुणे । पृष्ठ-167.

2. म्यूसिक इन महाराष्ट्रा पृष्ठ-28.

3. संगीत शास्त्रकार । अपर । पृष्ठ-176.

इन्दौर के सुप्रसिद्ध मृदंगाचार्य पं० तखाराम पन्त आगले तथा उनके सुपुत्र पं० अम्बादत्त पंत आगले जाति के गुरुव थे । पं० तखाराम पन्त ने पखावज की शिक्षा का आरम्भ अपने पिता जी से ही किया था । बाद में उन्होंने इन्दौर के नाना पानसे जी से सीखा ।

पुणे के पार्वती देवस्थान के नौकर ज्ञानबा राजुरीकर का नाम भी गुरुव सम्प्रदाय में श्रद्धा से लिया जाता है ।

कुरन्दवाद के निवासी तथा मिरज के अत्यन्त प्रसिद्ध राम भाऊ गुरुव की रसमय संगत को आज भी लोग याद करते हैं ।

पुणे के मृदंगाचार्य शंकर भैया घोरपड़कर जाति के गुरुव थे । वे नैरगाई के विट्ठल मंदिर तथा पुणे के प्रसिद्ध छेगांव के भगवान श्री विष्णु लक्ष्मी मंदिर के आजीवन सेवक रहे, उनके सुपुत्र पं० संतराव घोरपड़कर आज भी पुणे के बागेश्वरी मंदिर के सेवक हैं ।

पंडरपुर के सुप्रसिद्ध मंगल छेकर घराने के आदि पुरुष पं० विट्ठलाचार्य जोशी मंगल छेकर जी मंगल छेगांव में स्क मंदिर के पुजारी थे । यह मंगल छेकर घराने की विशेषता है कि उनकी वंश परम्परा का प्रत्येक कला निपुण व्यक्ति पखावज के साथ-साथ वैदिक परम्परा में भी अपना अधिकार रखता है ।

अथपी के परशुराम गुरुव जो कि जार्जिन पंत जोशी मंगल छेकर जी के शिष्य थे उच्च कोटि के कलाकार थे ।

ततारा के ताजगांव के रहने वाले धर्मा जी गुरुव तथा उनके पुत्र रघुनाथ बुवा के नाम कलाकार के रूप में प्रसिद्ध हैं । कहा जाता है कि ततारा के महाराजा श्रीमन्त भाऊ साहब को धर्मा जी गुरुव पखावज सिखाते थे ।

बाजी कम्प्याम गुरुव पर्वतकर गोवा के रहने वाले थे जिनसे सुप्रसिद्ध तबला पट्ट श्री कामूराव मोंकर ने सीखा था ।

अहमदनगर निवासी तथा पानसे घराने के शिष्य केशव बुवा दीक्षित उनके भाई नाथ बुवा दीक्षित तथा नाथबुवा के सुपुत्र बाला साहब दीक्षित वंश परम्परागत देव सेवा में समर्पित हैं । आज भी अहमदनगर के दत्त मंदिर में बाला साहब दीक्षित सेवारत हैं । साथ ही वे दत्त संगीत महाविद्यालय भी चलाते हैं।

केडगांव के भोखोवा गुरुव और उनके सुपुत्र बापूराव गुप्ता अहमदनगर भी अपनी कला के सिद्ध हस्त कलाकार हैं ।

श्री गोदू जी गुरुव और श्री नारायण राव जी गुरुव ग्वालियर के

निवासी थे जो पर्वत सिंह पखावजी के समकालीन थे । इन्दौर के मुन्ना लाल पवार वहाँ के वैष्णव मंदिर के सेवक थे और जीवन के अन्त समय तक देव सेवा में संलग्न रहे ।

जलगाँव के शंकर देवा गुरव, महाराष्ट्रीय कीर्तनों के उत्तम संगत कार थे । वे नट सम्राट बाल गंधर्व के समकालीन स्व उनके मित्र भी थे । उनके पुत्र बालाभाव गुरव भी उच्च कोटि के कलाकार थे । पं० गणपत राव गुरव जलगाँव के रहने वाले थे जो इसी सम्प्रदाय से सम्बन्धित थे ।

इनके उपरान्त दादू अण्णा गुरव, श्रीकृष्ण, श्रीधर बालाजी वाले, जानकी राव गुरव, लक्ष्मणराव मधुकर, कालूराम, भीखा जी तथा सदाशिव गुरव । सभी धुने निवासी । राधे जी गुरव, पाण्डुरंग गुरव, भानुदास गुरव, तथा गणपत राव कोणकर आदि के नाम गुरव सम्प्रदाय में उल्लेखनीय हैं ।

### मंगल छेकर धराना

आज से करीब पौने दो सौ वर्ष पूर्व 19वीं शताब्दी के आरम्भ में महाराष्ट्र के सोलापुर जिले के एक छोटे से गाँव मंगल बेड़ा में एक प्रतिभाशाली ब्राह्मण का जन्म हुआ जिसका नाम था विद्वत्लाचार्य जोशी । मंगल बेड़ा गाँव के श्री संत दामा जी पंत के समाधि के वे पुजारी थे तथा अच्छे कलाकार गायक, कीर्तनकार, वैदिक कर्मकांडी ब्राह्मण, ज्योतिषी तथा मुद्रंगाचार्य थे । कीर्तन भजनों की संगति तथा तीक्ष्ण मुद्रंग वादन की अपनी अल्प जानकारी को उन्होंने आगे चलकर योग शिक्षा तथा अपनी बुद्धि बौद्ध से इस प्रकार विकसित किया कि पखावज के क्षेत्र में एक नवीन शैली का निर्माण हुआ जो मंगल छेकर धराने के नाम से आज भी सुविख्यात है । पं० विद्वत्लाचार्य जोशी जी ने अपने समय में किस गुरु से शिक्षा प्राप्त की थी इसका कोई प्रमाण नहीं मिलता । परन्तु यह निश्चित है कि जो कुछ भी उन्होंने सीखा अपनी बुद्धि बल से विकसित किया तथा एक नवीन धराने के रूप में प्रस्तुत किया । पिछले छः पीढ़ियों से यह धराना अपनी बिजी विशेषताओं को संभाले हुये चला आ रहा है । केवल पखावज वादन ही नहीं वरन् ख्यात गायकी, ध्रुमद-धमार कीर्तन, वैदिक परम्परा, नृत्य कला तथा ज्योतिष विद्या वगैरे परम्परागत चली आ रही है ।

### मंगल छेकर धराने का विकास

मंगल छेकर धराने का विकास पं० नारायण राव के समय में हुआ ।

नारायण राव जी ने गायन स्वर पखावज की शिक्षा अपने पिता श्री कैशव बुवा तथा चाचा श्री काशीनाथ बुवा से प्राप्त की थी । वे अपने समय के धुरन्धर पंडित स्वर मुर्दगाचार्य थे । देशभर में भ्रमण करके उन्होंने अपनी कला का प्रदर्शन किया था । अपने परम्परागत पखावज वादन में संशोधन करके उन्होंने तैल्डों बंदिशों की रचना भी की ।

आज से करीब 75 वर्ष पूर्व संगीत के उत्सुक विद्यार्थियों को शिक्षा प्राप्त करने के लिए जिन कठोर कष्टों का सामना करना पड़ता था उन्हें देखकर नारायण राव जी का हृदय द्रवित हो जाता था । उनका निजी अनुभव था कि अधिकतर कलाकार गाने बजाने में प्रवीण होते हैं परन्तु शिक्षा देने की विधि से अनभिज्ञ स्वर कृपण होते थे । कलापिद होना एक बात है और उत्तम गुरु होना दूसरी बात । दोनों बातों का भेग किसी एक से बहुत कम दिखाई देता है ।

पं० नारायण राव ने अपने मित्र पं० नारायण बुवा विट्टे के सहयोग से 1914 में विट्टल के परमधाम पंडरपुर में "धर्मार्थ महाराष्ट्र संगीत विद्यालय" नामक संगीत संस्था की नींव डाली । तब से अब तक इस संस्था के अन्तर्गत निःशुल्क विद्यादान करके तैल्डों विद्यार्थियों को शिक्षा दी गई । गरीब विद्यार्थियों को शिक्षा के साथ-साथ आवास, भोजन स्वर वस्त्र की सुविधा का भी प्रबन्ध वहां किया जाता था । उनके वंशज तथा शिष्यगण उनके सन्यास के बाद भी पिछले कई वर्षों से लगातार उनके द्वारा दिखाये मार्ग पर चले आ रहे हैं । 25 वर्ष पर्यन्त विद्यालय का सुन्दर संचालन करने के पश्चात् उनके छोटे भाई पं० दत्तोपंत मंगल छेकर तथा शिष्य पं० जगन्नाथ बुवा पंडरपुरकर के हाथों में सौंप दिया ।

पं० नारायण राव की शिष्य परम्परा को संभालने, संभारने तथा कायम रखने में पं० दत्तोपंत मंगल छेकर का योगदान भी असाधारण है । उन्होंने अपने बाज में अनेक संशोधन स्वर परिवर्तन किये, रचनाएं कीं तथा युग की आवश्यकता को ध्यान में रखकर अपने घराने में प्रथमवार पखावज के साथ-साथ तबला वादन भी प्रारम्भ किया ।

पं० दत्तोपंत पखावज स्वर तबला के अतिरिक्त नृत्य तथा जतरंग वादन में भी प्रवीण थे । इस क्षेत्र में भी उनके अनेक शिष्य हैं । अपनी कला के प्रसारण हेतु उन्होंने समूचे भारत में भ्रमण किया तथा स्वतंत्र वादन स्वर संगति में नाम कमाया । महाराष्ट्र में आकाशवाणी के सर्वप्रथम मुर्दगादक होने का श्रेय उन्हीं को प्राप्त है । गंधर्व महाविद्यालय के हीरक जयन्ती महोत्सव के अवसर पर उन्हें मानपत्र तथा महावस्त्र से विभिम्बित किया गया था ।

पं० दत्तात्रेय की विषय परम्परा बहुत विशाल है जिसमें उनके छोटे भाई पं० शंकरराव मंगल वैडेकर, पं० माधवराव मंगल वैडेकर, दो पुत्र श्री तांत्याराव तथा श्री नरसिंह राव, तिने तारिका नृत्यांगना शान्ता आप्ते आदि मुख्य हैं ।

मंगल वैडेकर घराने के कुछ प्रमुख शिष्यों में सर्व श्री परशुराम कुवा गुरव, बाल शास्त्री जोशी, दामोदर कानेरकर, शंकरराव जंगम, भाऊ साहब राजवाड़े, जगन्नाथ कुवा पंडारपुरकर, रंगनाथ कुवा देग्लुरकर, देशा पान्डेय [वैरिस्टर], बाला साहब बाजगीवाले, बापूराव गुरव, शान्ता आप्ते, जगन्नाथ दलवी, नारायण जोशी, बाजीराव सोनवणे, हरिभाऊ जेठरीकर आदि के नाम लिये जा सकते हैं ।

### मंगल वैडेकर घराने की वादन शैली

मंगल वैडेकर घराने का बाज पखावज के दूसरे घराने के बाजों से पृथक् बाज है जो ओजपूर्ण तथा शक्तिपूर्ण है । उसमें लय बाँट की कला का अनोखा समन्वय उल्लेखनीय है । उसकी बंदिशों की भाषा, लय गूँथने की पद्धति, पूरे पंजे का प्रयोग, हाथ तैयार करने का प्राथमिक तरीका तथा द्रुत लय में <sup>हाथ</sup> तैयार करने की पद्धति दूसरे घरानों से पृथक् दिखती है, जो इसके स्वतंत्र विकास का परिचायक है ।

भिन्न-भिन्न तयकारी के सहस्रों रचनाओं का श्रद्धार निश्चित रूप में अंतिम छः पीढ़ियों से इनके पास संक्षिप्त है । नारायण राव, दत्तो पन्त तथा शंकरराव जैसे गुणी कलाकारों ने अपना सम्पूर्ण जीवन पखावज जैसे जटिल वाद्य को लोकप्रिय बनाने हेतु तथा महाराष्ट्र में उसका उदार मन से अधिकतम प्रचार करने हेतु लगा दिया है ।

उनके घरानों में बोलों की रचना की विविधता के उपरान्त लय की बाँट, हिताब को समझाने का तरीका तथा प्रत्येक षाव मात्रा ॥४॥ से उठने वाली कमाली, चढ़दार परनों की विशेषता महत्वपूर्ण स्थान रखती है ।

- 
1. सर्व श्री पं० नारायणराव, दत्तोपंत तथा शंकरराव जोशी मंगल वैडेकर के साक्षात्कार पर आधारित ।

## ग्वालियर परम्परा =:::=:

कोटक सिंह महाराज का काल भारत के ताल वाद्य का स्वर्ण युग कहा जा सकता है क्योंकि संयोग से उसी काल के 50 वर्ष के बीच कोटक सिंह के उपरान्त बाबू जोध सिंह जी, नाना पानसे, ग्वालियर के श्री जोरावर सिंह, लखनऊ के उस्ताद मोदू खां, बठू खां, अजराड़ा के उस्ताद कल्लू खां, उस्ताद मीरु खां, फर्रुखाबाद के उस्ताद हाजी विलायत अली खां तथा बनारस के पं० राम तहाय जी जैसे कला निपुण व्यक्ति पैदा हुये, जिनकी कला साधना एवं विद्वता से भारत वर्ष के अनेक परम्पराएं चल पड़ीं जो विविध धरानों में परिवर्तित होकर समग्र एवं विस्तृत हुईं ।

पञ्चावज की ग्वालियर परम्परा के आदि संस्थापक जोरावर सिंह जी माने जाते हैं । वे कोटक सिंह के समकालीन एवं उनके मित्र भी थे । कुछ विद्वानों का मत है कि वे भी लाला भवानीदीन के शिष्य थे, परन्तु इसका कोई प्रमाण नहीं प्राप्त होता तथा उनके गुरु के विषय में भी कोई जानकारी नहीं प्राप्त होती । ग्वालियर परम्परा के कलाकार एवं वादक अपने को स्वतंत्र परम्परा का मानते हैं और अपना सम्बन्ध भवानीदीन या किसी भी कलाकार के साथ स्वीकार नहीं करते ।

जोरावर सिंह ग्वालियर के महाराज जनकजी राव सिंधिया के आश्रित कलाकार थे । आश्रय मिलने के कारण ग्वालियर में बस गये और जीवन के अंतिम समय तक ग्वालियर में ही रहे और इसीलिए इनकी परम्परा ग्वालियर परम्परा के नाम से प्रचलित हुई ।

ग्वालियर में जोरावर सिंह के बाद उनकी बेटी बंड परम्परागत एवं शिष्य परम्परागत चार-पांच पीढ़ियों से चली आ रही है । जोरावर सिंह ने अपने पुत्र श्री सुखदेव सिंह को उत्तम शिक्षा दी तथा पिता के समान पुत्र भी ग्वालियर दरबार के कलाकार बने । श्री सुखदेव सिंह के पुत्र एवं देश के सुप्रसिद्ध पञ्चावज वादक श्री पर्रत सिंह अपने पिता से भी ज्यादा उत्तम कलाकार बने । बाल्यावस्था से ही वे अपने पिता से शिक्षा ग्रहण करके ग्वालियर धराने के दरबारी कलाकार का स्थान ले लिये । उस्ताद अल्लादिया खां, पं० विष्णु दिगम्बर, सितार वादक उस्ताद बरखत उल्ला खां, उस्ताद नदीर खां, पं० भास्कर बुवा बकले आदि अनेक उच्च कोटि के कलाकारों के



के साथ श्री पर्वत सिंह को संगत करने का अवसर मिला । वे 15 वर्षों तक बम्बई में भी रहे । उस्ताद हाफिज अली खां, पं० कृष्णराव ईकर पंडित, उस्ताद उषाराम खां आदि कलाकारों से उनकी आत्मीयता बढ़ी । छोड़े समय उस्ताद हाफिज अली खां, सरोद और पर्वत सिंह पखावज की जोड़ी तारे देश में प्रसिद्ध हो गई । पर्वत सिंह के छोटे भाई कन्हैया भी अच्छे पखावज वादकों में से थे । पर्वत सिंह पखावज के साथ-साथ तबला भी अच्छा बजाते थे । उनके तीनों पुत्र विजय सिंह, माधो सिंह तथा गोपाल सिंह ने अपने घराने की परम्परा को कायम रखा । पर्वत सिंह के छोटे पुत्र गोपाल सिंह दिल्ली विश्वविद्यालय के संगीत विभाग के अध्यापक थे और आज भी उनके एक पुत्र उती विद्यालय से संलग्न हैं ।

श्री जोरावर सिंह के प्रमुख शिष्य ग्वालियर निवासी श्री नारायण प्रताप दीक्षित अग्निहोत्री थे । वे उच्च कोटि के वादक एवं उदार शिक्षक भी थे । उनकी शिष्य परम्परा ग्वालियर और म्हाराष्ट्र में फैली हुई थी । श्री नारायण प्रताप जी के अनेक शिष्य थे जो आज भी ग्वालियर तथा म्हाराष्ट्र में परम्परागत फैले हुये हैं । उनके वंश में उनके पुत्र वेंकट राव दीक्षित तथा पौत्र ईकर राव दीक्षित कुशल कलाकार हुये तथा शिष्यों में गणमत राव गुरव का स्थान मुख्य है । पं० गणमत राव ने अपने पुत्र माधव राव गुरव एवं अन्य शिष्यों को शिक्षा दी जिनमें बालकृष्ण पाठकर का नाम उल्लेखनीय है । श्री जोरावर सिंह के पुत्र सुखदेव सिंह के शिष्यों में उनके दोनों पुत्र पर्वत सिंह एवं कन्हैया और श्री राम प्रताप तथा उस्ताद भिदतू का नाम उल्लेखनीय है । श्री राम प्रताप के पुत्र श्री कामता प्रताप श्री अच्छे पखावज वादक थे ।

पर्वत सिंह के शिष्यों में उनके तीनों छोटे माधो सिंह, विजय सिंह गोपाल सिंह के उपरान्त उनके दामाद जमुना प्रताप तथा राम दास पाठक के नाम उल्लेखनीय हैं । राम दास पाठक के कानपुर के तेग बहादुर सिंह ने तबला सीखा । इसके उपरान्त श्री रामाराव काटे का नाम भी इसी परम्परा से सम्बन्धित है । श्री भालो सिंह जी ने हीरा लाल त्रिपाठी तथा ग्वालियर की एक दूसरी तबला परम्परा के बंशज श्री नारायण प्रताप रतोनिया को भी सिखाया है ।

#### ग्वालियर की दूसरी परम्परा

ग्वालियर के रतोनिया परिवार में पिछले पांच पीढ़ियों से पखावज तथा तबले की विद्या बंश परम्परा चली आ रही है । श्री नारायण प्रताप



रतौनिया तथा भोगीराम आजकल इस परम्परा को आगे बढ़ाने में कार्यरत हैं उनके परिवार के पाँचवीं पीढ़ी के परदादा गणेश उस्ताद इस परम्परा के आदि पुरुष माने जाते हैं। गणेश उस्ताद ने किस गुरु से शिक्षा पाई इसका कोई उल्लेख नहीं मिलता किन्तु वे अपने समय में ग्वालियर दरबार के दरबारी कलाकार थे। उनके पुत्र दयाराम उस्ताद को उनके पिता जी से ही शिक्षा प्राप्त हुई थी जो स्वयं अच्छे कलाकार थे। दयाराम उस्ताद के भानजे दाताराम भी नामी कलाकार हुये। दाताराम उर्फ दान सहाय श्रीमंत माधव राव तिंधिया के दरबार के सुप्रसिद्ध कलाकार माने जाते थे। नारायण प्रसाद रतौनिया श्री दाताराम के पुत्र हैं, उन्होंने अपने पिता के उपरान्त अपने पिता के गुरुआद। दयाराम उस्ताद के शिष्य। पं० राम प्रसाद से, पं० माधव सिंह से तथा अपने ससुर मिलाई राम से भी तालीम ली। आजकल उनके युवा पुत्र राम त्वष्ट तथा भोगीराम अपने बंश के उत्तराधिकारी हैं जहाँ अच्छे वादकों के रूप में नाम कमा रहे हैं। इस रतौनिया परम्परा में पखावज के उपरान्त मुख्यतः तबले की परम्परा ही चली आ रही है।

ग्वालियर के आधुनिक कलाकारों में रतौनिया मिलाई के अतिरिक्त श्री राजेन्द्र प्रसाद। रज्जु, उनके भाई सज्जल लाल, उस्ताद फयाज खां, उमेश कम्पूवाला तथा मुकुन्द भाले का नाम उल्लेखनीय है। वे सब तबला ही बजाते हैं, पखावज की परम्परा तो ग्वालियर से झींझन: विलीन हो रही है।

ग्वालियर परम्परा की वादन विशेषता

ग्वालियर परम्परा का बाज, सरल, मुलायम तथा गम्भीर है। वादन में माधुर्य तथा संगत में दखता स्वं सृज ग्वालियर परम्परा की प्रमुख विशेषता है। ग्वालियर में दो विविध परम्पराएँ चली हैं और दोनों परम्पराओं में पखावज स्वतन्त्र की विद्या का प्रचार हो रहा है। जोरावर सिंह स्वं गणेश उस्ताद तबला और पखावज दोनों पर समान अधिकारी रखते थे किन्तु जोरावर सिंह की परम्परा में अधिकतर पखावज की ही प्रधानता दी गई। यद्यपि पर्वत सिंह ने तबले के कई शिष्य तैयार किये, इसके विपरीत गणेश उस्ताद की परम्परा में विशेष रूप से तबला ही बजता आया है।

## रायगढ़ दरबार की मुर्दंग परम्परा =:::=:::=:::=

मध्य प्रदेश की रायगढ़ रियासत का संगीत प्रेम सुविख्यात है। वहाँ के गुणग्राहक नरेशों ने वर्षों पर्यन्त संगीत स्वं उसके कलाकारों को प्र आश्रय दिया था। यही कारण है कि रायगढ़ दरबार में संगीत कारों ने नृत्यकारों का सदैव भेला जगा रहता था।

रायगढ़ रियासत में संगीत की नींव डालने वाले महारथी नरेश मदन सिंह की छठवीं पीढ़ी के राजा काश्याम जी के समय से गणेशोत्सव में संगीत सम्मेलनों का आयोजन हुआ करता था। उनके पुत्र भूमदेव सिंह भी संगीत रसिक थे तथा समय-समय पर संगीत उत्सवों स्वं संगीत सम्मेलनों का आयोजन किया करते थे। किन्तु भूमदेव सिंह के द्वितीय पुत्र महाराज कृष्ण सिंह के सन् 1923 ई० से सन् 1947 ई० तक का राज्यकाल रायगढ़ में संगीत का स्वर्णकाल माना जाता है।

महाराज कृष्ण सिंह केवल गुणग्राही शासक ही नहीं थे, वरन् स्वयं उच्चकोटि के शास्त्रज्ञ, संगीतज्ञ स्वं रचनाकार थे। भारत के श्रेष्ठ कलाकार इनके समक्ष अपनी कला को प्रस्तुत करने में औरत अनुभव करते थे। श्रेष्ठतम कलाकारों से इनका दरबार हमेशा भरा रहता था। वे स्वयं मुर्दंग, तबला, तितार तथा कयक नृत्य में प्रवीण थे और लखनऊ में आयोजित संगीत सम्मेलन में "संगीत सम्राट" की उपाधि से विभूषित किये गये थे। उनके भाई नटवर सिंह जी भी मुर्दंग वादन में प्रवीण थे।

नृत्य स्वं तबला-पखावज में महाराज कृष्ण सिंह जी की विशेष रुचि होने के कारण उनके दरबार में ऐसे किती तबला पखावज वादक की कला का प्रदर्शन बाकी नहीं रहा जिसकी गिनती भारत के उत्कृष्ट कलाकारों में की जाती हो। ऐसे आमंत्रित कलाकारोंके उपरान्त कुछ कलाकारगण उनके दरबार में आश्रय प्राप्त कर चुके थे जिनमें पखावज के क्षेत्र में ठाकुर लक्ष्मण सिंह, पं० सदा राम, पं० शम्भू महाराज, बांदा, पं० रामदास, पं० वासुदेव पखावजी, ठाकुर भीष्मसिंह, ठाकुर जगदीश सिंह, दीन आदि प्रमुख थे।

महाराज कृष्ण सिंह के दरबार में ठाकुर लक्ष्मण सिंह नामक एक विद्वान पखावज वादक थे। उनका विख्यात ग्रहण करके महाराज ने इस विद्वान कलाकार का यथेष्ट सम्मान किया था। ठाकुर लक्ष्मण सिंह, कृष्ण सिंह

महाराज के पिता भूपदेव सिंह के समय से ही राज कलाकार थे ।

ठाकुर लक्ष्मण सिंह ने रायगढ़ के मठबीश संगीताचार्य महन्त श्री गोपालदास से पखावज एवं तबले की शिक्षा प्राप्त की थी । वे गायन षट्पाद्यम्, जलतरंग तथा तितार वादन में भी कुशल थे । उन्हें प्रचलित, अप्रचलित तालों की विशद जानकारी प्राप्त थी तथा कलाकारों की विविधता सहज साध थी । महाराज छुधर सिंह के ग्रन्थ निर्माण कार्य में उनका योगदान अमूल्य था ।

ठाकुर लक्ष्मण सिंह जो उदार व्यक्ति थे । उन्होंने महाराज के आतिथिस्त अनेक विद्यार्थियों को निःशुल्क शिक्षा दी थी जिनमें उनके भतीजे ठाकुर भीखम सिंह \*मृदंग प्रभाकर, डा० हरि सिंह तथा भाम्पे ठाकुर जगदीश सिंह\*दीन\* मृदंगाजुन के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं ।

ठाकुर लक्ष्मण सिंह के भतीजे ठाकुर भीखम सिंह ने अपने चाचा के उपरान्त कौटुक सिंह घराने के तंत मृदंगाचार्य अयोध्या निवासी बाबा ठाकुर दात से तथा नाना पानसे घराने के पखावजी पं० शंकरराय अलकूटकर से भी शिक्षा प्राप्त की थी । इसके उपरान्त रायगढ़ दरबार के गुणीजनों से भी वे यथासंभव मार्गदर्शन लेते रहे थे ।

ठाकुर जगदीश सिंह\*दीन\* रायगढ़ दरबार के सम्माननीय कलाकार थे । उन्होंने अपने मामा तथा अयोध्या के बाबा ठाकुर दात जी, बम्भू महाराज पखावजी\*बांदा\*, नृत्य सम्राट जफाल महाराज\*जयपुर\*, उस्ताद कादिर बख्श खां\*पंजाब\*, उस्ताद नत्थू खां\*दिल्ली\* तथा बाबा मंग खां\*पंजाब\* से मार्गदर्शन भी प्राप्त किया था । आजकल रायगढ़ में उनके पुत्र ठाकुर वैदमर्षि सिंह उनकी कला के उत्तराधिकारी हैं तथा अपने पिता द्वारा स्थापित "ठाकुर लक्ष्मण सिंह संगीत विद्यालय" का संयोजन करते हुये अपने कुल की परम्परा को निभा रहे हैं । उनके प्रमुख शिष्यों में सर्व श्री धर्मराज सिंह, महेन्द्र प्रताप सिंह तथा केशव आनन्द शर्मा हैं । उनके सुपुत्र श्री पुरन्धर सिंह भी उन्नीस मार्ग पर अग्रसर हैं । श्री केशव आनन्द शर्मा की शिष्या कु० नीलम गुप्ता ने भी इस क्षेत्र में पदार्पण किया है ।

महाराज छुधर सिंह ने अपने कानुपर दरबार के आश्रित विद्वानों एवं कलाकारों की सहायता से स्वयं संगीत के पांच अमूल्य ग्रन्थों की रचना की थी जो अपने आप में अनूठे हैं । इन हस्तलिखित विशालकाय ग्रन्थों में रागों पर आधारित "राज रत्न मंजूषा" तथा ताल ताल पर आधारित "ताल तोय निधि" "ताल का पुष्पाकर" एवं "पुरज परन पुष्पाकर" प्रमुख हैं ।

इन सभी ग्रन्थों में "ताल तोय निधि" तथ ताल के विषय का एक महत्वपूर्ण एवं आधारभूत ग्रन्थ है जिसका वजन 32 औंण्डा है । यह करीब दो हजार संस्कृत श्लोकों में लिखा गया है । "भरत नाट्य शास्त्र", "संगीत रत्नाकर" तथा "संगीत कलाधर" पर आधारित इस विशालकाल हस्तलिखित ग्रन्थ में दो से लेकर तीन सौ अस्सी मात्रा तक तालों का ताल एक सहित विष्ट वर्णन है ।

इन ग्रन्थों की रचना के पीछे दरबार के अनेक गुणी कलाकारों के सहयोग के उपरान्त गुर्गु ठाकुर लक्ष्मीन सिंह, पं० भगवान जी पान्ढेय, अश्वीधरा निवासी पं० भूषण महाराज तथा संस्कृत श्लोकों के लिए महामहोपाध्याय पं० सदाशिव दास शर्मा का भी विशेष योगदान रहा है ।

=====

गुजरात, तौराब्द तथा गहाराब्द की मुद्रा परम्पराएं  
 ::::: = ::::: =

मुक्यतः कहा जाता है कि गुजरात स्वर्ग तीराब्द में लोगों की संगीत से लगाव नहीं है। यह प्रदेश केवल व्यापार में ही रुचि नहीं रखता वरन् गहराई से देखने से तथा इतिहास के पन्नों को पलटने से यह पता चलता है कि शिल्प कला, चित्र कला, साहित्य स्वर्ग संगीत का तीराब्द में काफी विकास हुआ। भारत में सर्वप्रथम अखिल भारतीय संगीत परिषद् का आयोजन गुजरात राज्य के व्हीदरा।व्हीदा।नगर में ही हुआ। स्व० पंडित चिन्मय नारायण भातखण्डे जी ने श्रीमंत सियाजीराव गायकवाड़ की अध्यक्षता में अखिल भारतीय स्तर की इस संगीत परिषद् का आयोजन 1916 में व्हीदा में किया था, जो अपने स्तर का प्रथम सम्मेलन था।<sup>1</sup> जनता में संगीत शिक्षा हेतु शास्त्रीय संगीत के विद्यालय का प्रारम्भ व्हीदा में सन् 1886 की फरवरी माह में श्रीमंत सियाजीराव गायकवाड़ के द्वारा हुआ था जो भारत में अपने दंग का प्रथम विद्यालय माना जाता है।<sup>2</sup>

ब्रह्मदा के प्रियेता साहब ने "कलावंत कारखाना" नामक एक खास विभाग अपने दरबार में आरम्भ किया था जो पं० हिरजी भाई डाक्टर की निगरानी में चलों चलता रहा । इसमें भारत के अनेक कलाकार सम्मिलित होते थे । आपस्ताव मूतिकी, उस्ताद फैयाज खाँ सहित भारत के 150 गुणी कलाकार इस कलावंत कारखाने में सम्मिलित होते थे । प्रियेता साहब ने इस कारखाने की योग्य देखभाल के लिए सुप्रसिद्ध वीणा वादक तथा शास्त्रज्ञ पंडित हिरजी भाई डाक्टर को नियुक्त किया था तथा साघ के क्षेत्र में नातिर खाँ पखावजी तथा उनके शिष्य कान्ता प्रसाद, गंगाराय मृदंगाचार्य, तक्ला नवाज करीम बख्श, गुलाब सिंह तथा उनके दोनों पुत्र कुबेर सिंह एवं गोविन्द सिंह आदि सभी इस कलावंत कारखाने के कलाकार थे ।

पंजाब सराने के तुष्टिद तबला वादक उस्ताद साज खाँ डेरदार के पुत्र उस्ताद नातिर खाँ पखावजी काफी तालों तक बड़ौदरा दरबार के दरबारी कलाकार रहे । नातिर खाँ ने अपने पिता के उपरांत मथुरा के परोजानकी प्रसाद से शिक्षा ली थी ।

૧. ગુજરાત અને સંગીત।ગુજરાતી ભાષા, ધુસ્ત્રાન।સંગીત ચર્ચા, પ્રો૦આર૦સી૦મેહતા  
પૃષ્ઠ-૭.

उस्ताद नासिर खाँ ने बड़ोदरा में अनेक शिष्य तैयार किये जिनमें पं० कामता प्रसाद, हिम्मताराम बडडी, विष्णु पंत जोशी, मन्मत राव बल्लभकर कुम्भराव, लक्ष्मण तिलेदार के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। उस्ताद नासिर खाँ के एक प्रमुख शिष्य श्री नरहरि इम्भूराव भावे ने उस्ताद नासिर खाँ की वादन शैली का विस्तृत मराठी भाषा में एकपुस्तक लिखी जिसका नाम "मरहूम नासिर खाँ यात्रा मुदंग वाज" था।

बड़ोदरा के उपरान्त गुजरात के अहमदाबाद शहर में भी मुदंग को लोकप्रियता मिली। नाना पानसे करानेके उत्तराधिकारी मुदंगाचार्य पंडित गोविन्दराव बुरहानपुरकर काफी समय तक अहमदाबाद के सुप्रसिद्ध ताराभाई परिवार से सम्बन्धित थे। श्री अम्बा लाल ताराभाई की पुत्री श्रीमती दुर्गा ताराभाई ने पं० बुरहानपुरकर से मुदंग वादन की शिक्षा प्राप्त की।

जामनगर की बलदेव सा परम्परा

गुजरात की तरह ही तौराष्ट्र के राज्याङ्गों में भी मुदंग की परम्परा काफी विकसित हुई थी। तौराष्ट्र में जामनगर के पं० आदित्य राम जी की बलदेव सा परम्परा विशेष महत्वपूर्ण थी। जामनगर के मुदंगाचार्य पं० आदित्य राम जी को लोग आज भी बड़ी श्रद्धा के साथ याद करते हैं और गुजरात-तौराष्ट्र का स्वामी हरिदास कहकर उनका जीरेव बढ़ाते हैं। गिरिनार के किसी योगी ने इन्होंने पञ्चावज वादन की योग्यता प्राप्त की थी। कहा जाता है कि अपने मुदंग वादन से इन्होंने एक पागल हाथी को वश में कर लिया था। सन् 1841 में वे जूनागढ़ छोड़कर जामनगर चले गये और अन्त तक जामनगर में ही रहे। जामनगर में पं० आदित्यराम जी ने अनेक शिष्य तैयार किये जिनमें पं० बलदेव शंकर भट्ट प्रमुख हैं। बम्बई के कलाकार पं० चतुर्भुज राठीर बलदेव शंकर भट्ट के शिष्य थे। चतुर्भुज राठीर के दोनों पुत्र भी बलदेव कराने की परम्परा को निभा रहे हैं। पं० आदित्यराम जी की जन्म भूमि जूनागढ़ होते हुये भी उनकी कर्मभूमि जामनगर रही है। अतः उनका कराना जामनगर का बलदेव सा कराना कहलाता है।

जूनागढ़ के दरबारी कलाकारों में उस्ताद मंगल खाँ का नाम भी विशेष उल्लेखनीय है। वैष्णव सम्प्रदाय के कलाकारों में पोरबंदर के स्वामी फनश्याम लाल जी तथा उनके पुत्र गोस्वामी नारकेश लाल जी तथा गोस्वामी



दा मोहर लाल जी के नाम प्रसिद्ध हैं । उनके समय में भारत के प्रसिद्ध कलाकार पोरबन्दर को कला का तीर्थ धाम मानते थे । गोस्वामी द्वारकेश लाल जी के दो पुत्र गोस्वामी माधोराव तथा गोस्वामी रतिक राव भी संगीत ज्ञाता थे । यह सभी लोग श्रुमद गायकी एवं पखावज तथा तबला वादन में प्रवीण थे ।

### राजस्थान की मृदंग परम्परा

॥॥ जयपुर की परम्परा : राजस्थान में जयपुर का "गुणीजन खाना" वहाँ के शासकों की कलाभक्ति एवं कृददानि का उत्कृष्ट उदाहरण है । सन् 1727 में तवाई जयसिंह द्वारा जयपुर अथवा जयनगर की स्थापना हुई। भारतीय गणराज्यों में जयपुर राज्य के विलय तक के करीब सवा दो सौ साल तक "गुणीजन खाना" नाम की यह ऐतिहासिक संस्था राज्य की ओर से चलती रही थी । जयपुर के राजाओं में पीढ़ी दर पीढ़ी से संगीत प्रेम बना आ रहा था। अतः इन दिनों समस्त देश के सैकड़ों कलाकार "गुणीजन खाना" में आश्रय पाकर उदर पोषण एवं आत्म सम्मान पाते थे ।

मुगल साम्राज्य के पतन के पश्चात् दिल्ली दरबार के बहुत से कलाकार दूसरे राज्यों में चले गये । इनमें बहुत से कलाकार जयपुर दरबार में आये और "गुणीजन खाने" में स्थान पाकर सम्मानित हुये । यही कारण है कि दिल्ली घराने के तबले और पखावज का प्रचार और प्रभाव जयपुर की ओर अधिक रहा । तत्पश्चात् तत्कालीन स्थानीय परिस्थितियों के अनुस्यू एक नवीन वादन शैली का प्रारम्भ जयपुर में हुआ जो दिल्ली घराने पर आधारित तथा अन्य घरानों से प्रभावित होते हुये भी पूरक था ।

गुणीजन खाने में गायन, वादन तथा नृत्य सम्मेलनों के उपरान्त पुस्तकों की रचना जयपुर के राजकीय पुस्तकालयों में "मोहर विभाग" में मूल्यवान पोथियों, पाण्डुलिपियों एवं रागों की चित्रावलियों का संग्रह है जो वहाँ के राजाओं के संगीत प्रेम का साक्षी है। महाराजा राम सिंह द्वितीय के समय में गुणीजन खाने में सत्रह पखावजी नियुक्त थे, ऐसा उल्लेख मिलता है। महाराजा माधो-सिंह द्वितीय के समय में गुणीजन खाने में पन्द्रह पखावजी मुलाविम थे जिनमें नाम इस प्रकार मिलते हैं- सर्व श्री छुट्टन खाँ, हिदायत अली, इनायत अली, मदत अली, कुतुब अली, किल्ले भूरबखश, भुवनी, योशु, रामख्वर, तबलदास, अजीज उददीन, जगन्नाथ पारिख आदि । इन सब में पखावजी जगन्नाथ प्रताप पारीक का देहान्त कुछ वर्षों पूर्व ही हुआ है । इन पखावजियों में कुछ लोग पखावज के



साथ साथ अच्छा लक्ष्मी भी बजा लेते थे । अब इस गुणीजन खाने का कोई भी कलाकार जीवित नहीं है।

## 12। जयपुर की हालुका अध्या नायद्वारा की परम्परा

गुणीजन खाने में पखावजियों के साथ ही जयपुर में ही एक दूसरी प्रसन्न परम्परा भी विख्यात थी । लगभग 250 से भी अधिक वर्ष पूर्व राजस्थान के आमेर शहर में इस परम्परा के आदि पुरुष पं० तुलसीदास जी हुये, जो पखावज के अच्छे कलाकार थे जिनके कारण यह परम्परा सुदृढ़ हुई ।

हालू जी की चौथी पीढ़ी में पं० सराम जी हुये, जो त्वर्य उध्मकोटि के पखावजी थे । उन्होंने संवत् 1771 में जयपुर से जोधपुर प्रस्थान करके दरबारी कलाकार के रूप में आश्रय प्राप्त किया था । अपनी उत्तरावस्था में वे अपने युवा पुत्र अल्लभ दास जी के साथ जोधपुर दरबार की नौकरी छोड़कर श्री 108 बड़े गिरिधारी जी महाराज की आज्ञा से नायद्वारा आकर बस गये थे । वहाँ श्रीनाथ जी के मंदिर में वे ठाकुर जी की सेवा में आजीवन तैयार रहें । तभी से उनके वंशज नायद्वारा में ही ठाकुर जी की सेवा करते आये और इसी कारण यह परम्परा जयपुर परम्परा के अतिरिक्त नायद्वारा के मूर्धन परम्परा के साथ से अधिक पहचानी जाती है । इस वंश में पं० अल्लभ दास जी के दो पुत्र शैलाल तथा बेम लाल एवं उनके पौत्र कनकलाल दास तथा श्याम लाल हुये जो अपने समय के प्रतिष्ठित कलाकार थे । श्री बेमलाल जी ने "मूर्धन नागर" नामक एक बृहद् ग्रन्थ लिखना आरम्भ किया, जो दुर्भाग्यवश उनके जीवन में पूरा न हो सका, इसे उनके भतीजे कनकलाल दास जी ने पूर्ण किया एवं 20वें सदी के आरम्भ में उसका प्रकाशन कराया । इस वंश के अंतिम वंशज पुरुषोत्तम दास जी कनकलाल दास जी के पुत्र हैं । उनकी विख्यात परम्परा काफी विस्तृत है जिनमें उनके नाती प्रकाश चन्द्र का नाम विशेष उल्लेखनीय है ।

जयपुर के हालुका मुहल्ले में अनेक कलाकार हैं जिनमें पं० नारायण जी, पं० मांगी लाल जी तथा पं० बट्टी जी के नाम प्रमुख हैं । जयपुर के श्री बट्टी नारायण पारिख के अनुसार हालुका घराने के सुप्रसिद्ध पखावजी मांगी लाल जी तथा बट्टी जी के नाम प्रमुख हैं । जयपुर में जोरावर सिंह नामक एक पखावजी हुये थे । नायद्वारा के कुछ इस परम्परा से भी सम्बन्धित थे ।

## जोधपुर के कलाकार

जोधपुर के दरबारी कलाकार श्री पहाड़ सिंह करीब द्वाइं ती वर्ष पूर्व हुये थे । वे अपने युग के काफी प्रसिद्ध पखावजी माने जाते थे । वे दिल्ली घराने से सम्बन्धित थे तथा जोधपुर के कला रतिक राजाओं के आमंत्रण से वहाँ आकर बसे गये थे । उनके पुत्र जोहर सिंह भी अच्छे पखावज वादक थे जो जोधपुर दरबार के आजीवन आश्रित कलाकार थे। श्री पहाड़ सिंह और श्री स्व राम दोनों समकालीन थे और दोनों ही जोधपुर दरबार के आश्रित कलाकार थे । श्री पहाड़ सिंह के प्रति जनाय जी को बहुत आदर सम्मान था । स्व नाथ जी ने अपने पुत्र कल्याण दास को पहाड़ सिंह जी से शिक्षा दिलवाई थी।

जोधपुर घराने की विशेषता

जोधपुर घराने का बाज वजनदार बाज है, इसमें प्रायः जोरदार बोल बजते हैं । "धुं धुं" "हुं हुं" "ध्वान्त" त्धान्त" आदि बोलों का प्राधान्य इसमें देखने को मिलता है । दिल्ली और कोटक सिंह इन दोनों घरानों का प्रभाव जोधपुर घराने में देखने को मिलता है, यद्यपि कोटक सिंह घराने के बाज से यह बहुत प्रभावित है, फिर भी वह उससे कुछ भिन्न भी है ।

जोधपुर में मुख्यतः दिल्ली से चहुँतरे कलाकार आकर बस गये थे, अतः दिल्ली घराने की कृदुता एवं माधुर्य तथा कोटक सिंह के बाजी की प्रकृता और गाम्भीर्य दोनों का सुन्दर समन्वय जोधपुर के बाज में देखने को मिलता है। जब कि आज तो जोधपुर, जोधपुर, उदयपुर और राजस्थान के प्रमुख शहरों में पखावज वादक प्रायः इस ही चुके हैं तथापि नाथदारा की परम्परा में आने भी कुछ पखावजी जीवित हैं ।

जोधपुर घराने का इतिहास निम्नलिखित पर आधारित है :-

- 111 "सूर्य सागर" फरगाम दास पखावजी, जीवनी अध्याय, पृष्ठ-1 से 10 तथा पृष्ठ-11 से 30.
- 121 नाथदारा के बंशपरम्परागत कलाकार पं० पुरुषोत्तम दास पखावजी के आधार पर ।
- 131 पखावजी जन्माय प्रसाद पारीब के पुत्र बट्टी प्रसाद पारीब से प्राप्त जानकारी के अनुसार ।
- 141 गोस्वामी कल्याण राय तथा गोस्वामी गोकुलोत्तम महाराज की नाथदारा में ली गई भेट के आधार पर ।

## परम्परा की परानों की उत्पत्ति एवं विकास =====

जब भी कोई कला विद्या विकसित व परिष्कृत होती है, इतने तुरंतस्कृत और समृद्ध हो जाती है कि कला मर्मज्ञ जन समाज में उसकी विशेष मान्यता और प्रतिष्ठा हो जाती है, तब उसकी एक परम्परा बन पड़ती है। कला विद्याओं की इस परम्परा में जहाँ कलाकारों का इतिहास और उनकी कलात्मक उपलब्धियों का समावेश रहता है, वहीं पीढ़ी दर पीढ़ी कला की प्रायोगिक उन्नति के आधार पर भिन्न-भिन्न शैलियों की सृष्टि और उनकी प्रगति भी समाविष्ट रहती है। इस दृष्टि से भारतीय संगीत में गायन, वादन व नृत्य विद्याओं की परम्परारस अलग-अलग समय पर विविध रूपों में प्रस्फुटित होती रही है और कालान्तर में यही परम्परारस संगीत के विभिन्न परानों के रूप में विकसित हुई। भारतीय धर्म, संस्कृति और कला में पीढ़ी दर पीढ़ी चलती आई परम्परा के लिए प्राचीन काल में समुदाय शब्द व्यवहार किया जाता है। यह शब्द आज भी इसी अर्थ में दक्षिण भारतीय संगीत में व्यवहार किया जाता है। समुदाय शब्द संस्कृत भाषा के "सम" और "प्रदाय" दो शब्दों से मिलकर बना है। प्रदाय शब्द के पूर्व सम उपसर्ग लगने से समुदाय शब्द बना है।<sup>1</sup> सम का अर्थ सम्यक रूप में अर्थात् भलीभाँति और प्रदाय का अर्थ है प्रदान, अर्थात् विशिष्टतापूर्वक देना। इस प्रकार समुदाय शब्द का पूरा अर्थ होता है, किसी वस्तु को विधिवत् व विशिष्टतापूर्वक देने की प्रक्रिया। आगे चल कर यही समुदाय शब्द हठार्थ में गुरु द्वारा शिष्य को विधिवत् ज्ञान दिलाने की परम्परा का घातक हो जाता है।<sup>2</sup> अतः संगीत के संदर्भ में गुरु से शिष्य को शास्त्र एवं क्रिया की शिक्षा दिलाने की परम्परा को समुदाय कहा गया है। गायन, गायक के लक्षण बताते हुये पं० सारंगदेव ने संगीत रत्नाकर में इसी अर्थ समुदाय शब्द का व्यवहार किया है जिसका अर्थ होता है "उत्तम गुरु परम्परा से शिक्षा पाया हुआ"।<sup>3</sup>

लगभग 13वीं, 14वीं शताब्दी में गुजरात का द्वितीय संगीत कला के लिए सुप्रसिद्ध था और वहाँ की संगीत-जीवी जातियों के संदर्भ में "परिवार" नामक संगीत जीवी जाति का उल्लेख मिलता है। मोटे तौर पर परिवार शब्द

1. शब्दकल्पद्रुम कोश भाग-5। सम प्र दा य = समुदाय।
2. गुरु-परम्परा-समुपदेशः, शिष्य-परम्परावतीगीपदेशः इति भरतः। शब्द कल्पद्रुम कोश पाँचवाँ भाग।
3. समुदायो गीतसंगीते गायनाग्रणीः। संगीत रत्नाकर तृतीयः प्रकीर्णकाध्यायः श्लोक सं०-18।

एक तरह से सम्प्रदाय शब्द एक पर्यायवाची शब्द था। परन्तु दोनों के अर्थ में एक विशेष अन्तर यह था कि जहाँ सम्प्रदाय शब्द एक विस्तृत अर्थ में योग्य गुरु और योग्यशिष्य की परम्परा को अभिव्यक्त करता था वहाँ परिवार शब्द संगीत का व्यवसाय करने वाले लोगों के रक्त संबंध और मुख्य रूप से आनवांशिक परम्परा के अर्थ को अभिव्यक्त करता है। इस दृष्टि से परिवार शब्द सम्प्रदाय शब्द की तुलना में संकुचित अर्थ वाला शब्द था। इसके साथ ही दोनों शब्दों में एक विशेष अन्तर यह भी है कि जहाँ सम्प्रदाय शब्द मुक्त रूप से विधा प्रदान किये जाने की अभिव्यक्ति प्रधान है वहाँ परिवार शब्द संगीत के पारिवारिक व्यवसाय का सूचक था। परिवार शब्द का अर्थ होता है एक दूसरे के रक्त से सम्बन्धित लोगों का समूह। आज संगीतज्ञों के संदर्भ में इस्तेमाल होने वाले बानदान और धराना शब्द परिवार के फारसी और उर्दू पर्यायवाची हैं। इससे ज्ञात होता है कि मुस्लिम काल के पूर्व भी भारत में पेशेवर संगीत जीवी जातियों में बानदान या धराना के अर्थ में परिवार शब्द प्रचलित था। मध्य युग में मुस्लिम संस्कृति के प्रभाव से जब इन पेशेवर संगीत जीवी जाति के परिवारों ने मुस्लिम धर्म ग्रहण कर लिया तब ये बानदान या धराना शब्द व्यवहार करने लगे।

धराना शब्द की व्युत्पत्ति घर शब्द से हुई। घर शब्द भी मूलतः संस्कृत के गृह शब्द से अपभ्रंश होकर बना है। धराना शब्द भारतीय संगीत में पेशेवर गायक-वादक और नर्तकों की वंश परम्परा का प्रतीक रहा है। वंश परम्परा व्यवसाय में दक्ष और कला को वंशानुगत शिक्षा में शारंगत रहने के कारण धराना और शैली के विभाग समन्वय होना स्वाभाविक ही था। अतः 'धराना' शब्द संगीतज्ञों की कलाभिव्यक्ति की विशिष्ट शैली के अर्थ में भी प्रयुक्त होने लगा। यद्यपि धराना और शैली में कहीं-कहीं भिन्नता भी रही है, परन्तु संगीतज्ञों में धराना शब्द बहुत समय से प्रायः आनुवंशिकता और शैली दोनों के मिले-जुले अर्थ का रूप है।

मध्यकालीन युग में विभिन्न स्थानों पर संगीत जीवी जातियों के लोग अपने जीविकोपार्जन के लिए विभिन्न राजाश्रयों में रहे हैं और इसीलिए वे विभिन्न स्थानों पर बस गये हैं। उक्त स्थानों पर बसे विभिन्न कलाकारों की समन्वित कला, परिष्कृति, स्थानीय प्रभाव और लोक रुचि से उत्कृष्ट कला प्रस्तुतिकरण की शैली पर जो प्रभाव पड़ा वह स्थानीय नाम से प्रसिद्ध

हो गया और इस जगह रहने वाले कलाकारों के खानदान भी अपने-अपने स्थानों के नाम से प्रसिद्ध हुये और आगे चकर वे नाम संगीत क्षेत्र में प्रचलित हो गया । इसी कारण लखनऊ धराना, आगरा धराना, ग्वालियर धराना, जयपुर धराना, बनारस धराना इत्यादि नामकरण हुए ।

उत्तर भारतीय संगीत में कुछेक दशकों पूर्व तक धरानों को विशेष मान्यता प्राप्त थी, परन्तु आज के प्रगतिशील युग में परिस्थिति भिन्न हो गयी है । अब धरानों की आवश्यकतम व्यक्ति के ज्ञान की परिधि तक ही सीमित हैं । प्रत्येक धराने के विशेषता को आत्मसात करके अपने संगीत में डाल लेना ही एक लक्ष्य रह गया है । अतः अब धरानों की कट्टरता में शिथिलता आई है क्योंकि आज संगीत का क्षेत्र बहुत विस्तृत हो गया है। संगीत सम्मेलन, सभाएं, आकाशवाणी, दूरदर्शन एवं विभिन्न प्रकार की रेकार्डिंग पद्धतियों के कारण संगीत जनमानस में व्याप्त हो गया है । यही कारण है कि आज किसी एक धराने की विशेष शैली का परम्परागत एवं कट्टरतापूर्वक अनुसरण नहीं हो रहा है । संगीत लोक रुचि पर आधारित होने के कारण उसमें सदा परिवर्तन होता आया है । आज का संगीतकार अपने प्रदर्शन में प्रत्येक धराने की सुन्दर बातों को सम्मिलित करने का प्रयास करता दिखाई देता है । आज के कलाकार धरानों की रुढ़िवादिता से ऊपर उठकर संगीत को लोकप्रिय बनाने का प्रयास कर रहे हैं ।

तबले के विभिन्न बाज  
=:::=:

बाज और धरानों का आपस में क्या सम्बन्ध है और वे एक दूसरे से किस प्रकार भिन्न हैं, यह विचारकरने योग्य प्रश्न है । तबले के विभिन्न धरानों की मान्यता का एक मात्र आधार उनकी भिन्न-भिन्न वादन शैलियां हैं । यह भिन्नता दो प्रकार की होती है : 1।। रचनाओं में, 2। बोलों की विकास विधि से । तबले के वर्ष सभी धरानों से एक हैं उसी प्रकार से जैसे वर्ष माला के आधार पर भिन्न-भिन्न विषय लिये जाते हैं । तबले में एक ही बोल विभिन्न धरानों में थोड़ा- थोड़ा अन्तर के साथ बजाये जाते हैं जैसे दिल्ली अजराहा में किनार की प्रधानता और बनारस में छे बोल को प्रधानता प्राप्त है । इसी प्रकार विभिन्न धरानों में बोल-बंदिशों में भी अन्तर पाया जाता है और उसी से उसकी पहचान स्पष्ट होती है । जैसे पश्चिम के बाज में कायदा,

पेशकारा, रेत, छोटे-छोटे मुखड़े, मोहरे की प्रधाना रही है। इसके विपरीत फर्रुखाबाद में चालें और गतों को महत्व दिया जाता है। बनारस बाज में बोल, बांट, लगगी-लड़ी एवं छन्दों का महत्त्व रहता है। इसी विश्लेषण से तबले के विभिन्न बाजों का स्वल्प स्पष्ट हो जाता है।

यह एक ऐतिहासिक तथ्य है कि दिल्ली घराना और बाज अन्य सभी घरानों के जनक हैं। दिल्ली के शिष्यगण देश के विभिन्न नगरों में फैल गये और स्थाई रूप से बस गये। इन लोगों में अपने वादन में स्थानीय परिस्थितियों की आवश्यकतानुसार संशोधित किया तथा अपनी निजी प्रतिभा एवं तृजनशक्ति के आधार पर परिवर्तन करके अपने बाज को नये रूप में प्रस्तुत किया तथा उनकी अपनी अलग पहचान हुई। जब इस नवनिर्मित शैली का अनुसरण उनके वंश एवं शिष्यों द्वारा नई पीढ़ियों तक चला गया तो कालांतर में उसे एक घराने की मान्यता मिली। इस प्रकार आज उत्तर भारतीय संगीत में तबले के मुख्य छः घराने प्रसिद्ध हैं :-

- 11। दिल्ली घराना
- 12। अजराड़ा घराना
- 13। लखनऊ घराना
- 14। फर्रुखाबाद घराना
- 15। बनारस घराना
- 16। पंजाब घराना

उपर्युक्त घरानों के अतिरिक्त देश में तबले की अनेक परम्पराएं प्रचलित हैं जैसे इन्दौर, विष्णुपुर, ढाका, जयपुर, हैदराबाद, मुरादाबाद, भटौला आदि परम्पराएं। रामपुर, रायगढ़, ग्वालियर जैसे राजदरबारों में फैली परम्पराएं और कुछ नर्तकों एवं पखावजों से सम्बन्धित परम्पराएं।

दिल्ली घराने के आदि प्रवर्तक उस्ताद सितार खां दाद्री, उनके अनुज चांद खां, पुत्र धुगरा खां, पत्नीट खां, एक अज्ञात नाम के पुत्र तथा वंश एवं शिष्यों की लम्बी सुदृढ़ परम्परा ने दिल्ली घराने की नींव दृढ़ की।

उत्तर प्रदेश के पश्चिमी भाग में एक भरत जनपद है उसमें एक गाँव का नाम अजराड़ा है। वहाँ के मूल निवासी दो भाई मीरु खां और कल्लू खां तबले की उच्च शिक्षा प्राप्त करने दिल्ली गये और वे उस्ताद सितार खां के पौत्र सितार खां के शिष्य बन गये। पूर्ण शिक्षा प्राप्त कर लेने के बाद वे दोनों



भाई गाँव वापस ज़े गये । वहाँ उन लोगों ने अपनी वादन शैली में उल्लेखनीय परिवर्तन करके दिल्ली के बाज को स्क नया रूप दिया और फिर उनकी शिष्य परम्परा ने उस परिपाटी को आगे बढ़ाया और इस प्रकार से अजराड़ा नामक स्क नवीन घराने को जन्म दिया ।

उस्ताद सिद्धार खाँ के दो पौत्रों मोदू खाँ और बछू खाँ को अवध के नवाब अहमद जंग बहादुर ने लखनऊ कुला लिया । इन दोनों भाइयों ने अपनी वादन शैली में यथेष्ट परिवर्तन करके स्क नये बाज का विकास किया । इसी से उनके घराने को स्क पृथक् घराने की मान्यता मिली जो लखनऊ घराने के नाम से विख्यात हो गयी ।

देश के पूर्वी भाग में तबले के प्रचार और प्रसार का श्रेय पं० राम सहाय जी को प्राप्त है । वे लखनऊ घराने के प्रवर्तक उस्ताद मोदू खाँ साहब की शिष्यता में रहकर तबला वादन में प्रवीणता किये । स्क लम्बी अवधि के पश्चात् वे अपने नगर बनारस लौट आये और अपने तन, मन, धन से तबले का यथेष्ट प्रचार किया । उनकी शिष्य परम्परा में स्क घराने का जन्म हुआ जो आज बनारस घराने के नाम से विख्यात है ।

लखनऊ घराने के प्रवर्तक उस्ताद बछू खाँ के शिष्य स्व० दामाद उस्ताद हाजी विलायत अली खाँ फर्रुखाबाद के रहने वाले थे । अपने स्वतुर से तालीम प्राप्त कर लेने के बाद उन्होंने फर्रुखाबाद जाकर अपनी नई परम्परा आरम्भ की जो फर्रुखाबाद घराने के नाम से प्रसिद्ध हुई ।

तबले का स्क बहुचर्चित घराना पंजाब घराना है । अभी तक जितने घरानों की चर्चा की गई सभी का सीधा सम्बन्ध दिल्ली से है, परन्तु यही स्क ऐसा घराना है जिसका दिल्ली घराने से कोई सम्बन्ध स्थापित नहीं होता । यह घराना स्क स्वतंत्र घराना है और इसके प्रवर्तक मुद्गं वादक लाल भवानी दास थे । यही कारण है कि पंजाब घराने की वादन शैली मुद्गं शैली के अधिक निकट है ।

=====



## दिल्ली धराना =====

तबले के सर्व प्रथम धराना दिल्ली धराने के जन्मदाता उस्ताद सिद्दार खाँ दाद्री थे। धरानों की परिपाटी में दाद्री या दाद्री और खलीफा शब्द का प्रयोग काफी होता है।

दाद्री परम्परा में जन्मे व्यक्ति उस्ताद सिद्दार खाँ दाद्री का नाम इस धराने के प्रवर्तक के रूप में प्रसिद्ध है। इनका जन्म कहाँ हुआ, यह कहना कठिन है। संभवतः सन् 1700 के आस पास इनका जन्म हुआ होगा। उनके समय में खड्डे हुसैन दौलिकिया, नियामत खाँ सदा रंग, बुशरो खाँ पखावजी, भवानी सिंह आदि प्रसिद्ध कलाकार थे। सिद्दार खाँ ने युद्ध की बदलती हुई रुचि का गहराई से अध्ययन किया और पखावज के आधार पर तबले को और स्वल्प दिया कि उसका रूप पखावज से पृथक् होकर सामने आया। पखावज के छुने बोलों को तबले पर बजाने योग्य बनाया। अंगुलियों के रख-रखाव में परिवर्तन किया और चाँटी प्रधान कुछ नवीन रचनाएँ करके एक क्रांतिकारी कदम उठाया। कालान्तर में उनकी वंश परम्परा और लम्बी शिष्य परम्परा में उस धराने को सुदृढ़ किया, विस्तृत किया तथा अन्य धरानों के मूल प्रवर्तक होने का गौरव प्राप्त किया।

दिल्ली धराने के प्रवर्तक उस्ताद सिद्दार खाँ दाद्री के तीन पुत्र थे:  
11। बलीट खाँ : जिनके वंशजों का इतिहास नहीं मिलता, अतः अनुमान है कि उनकी वंश परम्परा आगे नहीं चली होगी।

12। नाम अज्ञात है : इनके दो पुत्र उस्ताद मोदू खाँ और उस्ताद बख्शू खाँ हुये जिनसे तबलू का धराना स्थापित हुआ। अतः तबले के इतिहास में सिद्दार खाँ के इस अज्ञात नाम के पुत्र का विशेष महत्व है।

13। बुगरा खाँ : उस्ताद सिद्दार खाँ के अनुज उस्ताद चाँद खाँ तथा पुत्र बुगरा खाँ दोनों इनके परम्परागत शिष्य थे जिनके वंशजों तथा शिष्य परम्परा से दिल्ली धराना सर्वत्र फैला है।

उस्ताद बुगरा खाँ के दो पुत्र थे- 11। उस्ताद सितार खाँ, 12। उस्ताद गुलाब खाँ। इन दोनों शाइयों के वंशज तथा शिष्यों में अनेक प्रेष्ठ तबला नवाज पैदा हुये जिन्होंने इस धराने का नाम रौशन किया।

उस्ताद सितार खां के पुत्र उस्ताद नजर अली खां दौहित्र बड़े काले खां वंशज शादी खां और शिष्य मीरु खां, कल्लू खां सभी गुणी कलाकार थे । पुत्र नजर अली से जयपुर के बहुत से कलाकारों ने शिक्षा ग्रहण की थी जिनमें श्री हिदायत अली, कुसुब अली, इनायत अली तथा मदत अली के नाम लिये जाते हैं । आज कल इनके वंशज पाकिस्तान में हैं । उस्ताद सितार खां के दौहित्र बड़े काले खां साहेब से तबले का बहुत प्रचार हुआ । उनके पुत्र बीली बख्श और पौत्र नत्थू खां, शिष्य उस्ताद मुनीर खां एवं बादशाह बहादुर शाह जफर के पौत्र फिरोज खां दिल्ली वाले ने देश भर में ख्याति प्राप्त की । तबले के इतिहास में उस्ताद मुनीर खां का नाम श्रेष्ठ उस्तादों शिष्यों में लिया जाता है । उनके जीवन में सैकड़ों शिष्य तैयार हुये जिनमें सर्वश्री अहमद जान थिरकवा, अमीर हुसैन खां, गुलाम हुसैन खां, हबीब उद्दीन खां, समसुद्दीन खां, नजीर हुसैन पानीपत वाले, चांद खां बिजनौरी, तुब्बाराव अंकोडकर, विष्णुपंत शिरोडकर, कृपाराम खास, रहमान खां, रहीम बख्श, बाबा लाल इस्लामपुरकर आदि नाम विशेष उल्लेखनीय हैं । खां साहेब के शिष्य-प्रशिष्यों में भी हजारों कलाकार हुये । उनमें से कुछ नाम इस प्रकार हैं: सर्व श्री फकीर मोहम्मद, निखिल पौष, अता हुसैन खां, पंडरी नाथ नागेशकर, शेष अब्दुल करीम, सुफल, शेर खां, जगन्नाथ कुवा, पुरोहित, रोज़मेल लायल, गुलाम रसूल, अब्दुल सत्तार, अब्दुल रहमान, बाबा साहेब मिरजकर इत्यादि । उस्ताद नत्थू खां की परम्परा में सर्व श्री राय बहादुर केशव चन्द्र बनर्जी, हीरेन्द्र किशोर राय चौधरी, विनायक धांधरेकर, वासुदेव प्रसाद, तारानाथ एवं हबीब उद्दीन खां के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं ।

उस्ताद बुगरा खां के दूसरे पुत्र गुलाब खां के पुत्र मोहम्मद खां तथा पौत्र काले खां ने भी तबला जगत में काफी ख्याति पाई । काले खां साहेब के दो पुत्र गाम्मी खां एवं उस्ताद मुन्नू खां हुये । गाम्मी खां के पुत्र इनाम अली तथा पौत्र गुलाम हैदर अली परम्परा को आगे बढ़ाने में प्रयत्नशील हैं । गाम्मी खां के शिष्यों में उल्लेखनीय सर्व श्री- फकीर मोहम्मद, मोहम्मद अहमद, हीरा लाल, ग्लेडवीन चार्ल्स, मारुतिकीर, रीजराम देवद इत्यादि प्रमुख हैं । आज कल इस परम्परा के शिष्यों में सर्व श्री लतीफ अहमद खां, फयाद खां, बशीर अहमद, राम धुर्वे इत्यादि के नाम लिये जाते हैं ।

उस्ताद सिद्दार खाँ के छोटे भाई उस्ताद चाँद खाँ के परम्परा से भी तबले का प्रचार काफी हुआ। उस्ताद चाँद खाँ के पुत्र उस्ताद लल्ली मसीद खाँ पौत्र लंगड़े हुसैन खाँ तथा दोनों प्रपौत्र घसीट खाँ तथा नन्हें खाँ अपने समय के कुशल कलाकार माने जाते थे। इनकी शिष्य परम्परा में सर्वश्री उस्ताद फजली खाँ, गुलाम मोहम्मद, करम बख्श ज़िलवाने वाले, परले खाँ, रहीम बख्श, रुबगाजी, अल्लादिया खाँ-अमरावती वाले, पं० बालू भाई रुक्कड़ीकर, काले खाँ, छम्मा खाँ, महबूब खाँ मिरजकर, जुगनर खाँ, अजीम खाँ-जाबरे वाले, निजाम उद्दीन, ज्ञान प्रकाश घोष, शेर खाँ, लंगड़े अहमद अली, हीरेन्द्र किशोर राय चौधरी, हिदायत खाँ, फैयाज खाँ, अब्दुल करीम खाँ इत्यादि के नाम प्रमुख हैं। आजकल इस परम्परा के उदीयमान कलाकारों में दिल्ली के सफाद अहमद का नाम लिया जाता है।

उस्ताद सिद्दार खाँ के तीन पुत्र थे- सर्व श्री रोशन खाँ, तुल्लन खाँ और कल्लू खाँ। उस्ताद सिद्दार खाँ के दो पौत्र उस्तार मोदू खाँ तथा उस्ताद बख्श खाँ से लखनऊ घराने की परम्परा चली।

उस्ताद सिद्दार खाँ के पौत्र सिताब खाँ के दो शिष्य उस्ताद कल्लू खाँ तथा मीरु खाँ दोनों भाई अजराड़ा घराने को जन्म देने वाले थे, जो दिल्ली घराने की ही एक शाखा है।

### दिल्ली घराने की वादन शैली

दिल्ली बाज अपने निजी स्वं मौलिक विशेषताओं के कारण और तबला का सर्वप्रथम घराना होने का श्रेय प्राप्त होने से तबले के क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है। इसकी प्रमुख वादन विशेषताएँ इस प्रकार हैं :-

- 111 यह तबले अत्यन्त कोमल और मधुर बाज हैं। इसे दो अंगुलियों का बाज भी कहते हैं। इसमें तर्जनी स्वं मध्यमा उँगली का अधिक प्रयोग होता है। कभी-कभी अनामिका का भी प्रयोग होता है। इस बाज में उँगलियों का विशेष ढंग से प्रयोग होता है।
- 121 यह वाद्य चाटी प्रधान वाद्य है। अतः इसे किनार का बाज भी कहा जाता है। चाटी की प्रधानता होने के कारण इसके वादन में ध्वनि की उत्पत्ति सीमित होती है। इसलिए इसे बन्द बाज भी कहा जाता है।
- 131 इस बाज में पेझारा, कायदा, रैला, मुझा, मोहरा स्वं छोटे-

छोटे बूढ़े विशेष रूप से बजाये जाते हैं । इसमें प्रयुक्त होने वाले कुछ विशेष बोल समूह इस प्रकार हैं - धिन धिन, धा धा, तिरकिट, धीगेन धा, तिरकिट, धाती धागे, धातिगेन आदि ।

- 14। इस ध्वनि की अधिकांश रचनाएं यतुप्र जाति में निबद्ध होती हैं ।
- 15। इस बाज के डब्बे 'बांया' के वादन में तर्जनी और मध्यमा उंगली का अधिक प्रयोग होता है और बजाते समय बाघ पर से हाथ हटाया नहीं जाता ।
- 16। चूंकि यह उंगलियों का बाज है और पूरे पंजों का प्रयोग वर्जित है, अतः धिस्-धिर का विकास पुड़ी के अन्दर-अन्दर ही होता है, जबकि पूरब के घरानों में धिस्-धिर बजाने समय उंगली का काफी भाग पुड़ी से बाह निकल जाता है ।
- 17। अंत में इस बाज की संगति सीमाओं स्वं स्वतंत्र वादन में प्रायः प्रयुक्त किया जाता है । सोलो 'स्वतंत्र वादन' यह वादन की दृष्टि से यह बाज एक श्रेष्ठ बाज है क्योंकि इसमें तबले के शुद्ध बाज प्रदर्शन होता है । मधुर स्वं कर्णप्रिय बाज होने के कारण विद्वानों स्वं श्रोताओं पर अच्छा प्रभाव पड़ता है ।

तबला मुख्यतः संगति का वाद्य है और इस पक्ष में दिल्ली बाज बिल्कुल खरा नहीं उतरता । गायन की कुछ विधाओं स्वं कठक नृत्य की संगति में यह बाज पूर्ण सफल नहीं होता । यही कारण है कि आज के इन घरानों के सफल कलाकारों ने अपने वादन को आवश्यकतानुसार बदल दिया है जो बाज की शुद्धता पर प्रश्न चिन्ह लगा देता है । कोई भी यदि स्था न करे तो आज के युग में कितना सफल हो पाये, कहना बाँझ है ।

## अजराड़ा घराना =:::=:

इस घराने को यदि दिल्ली घराने की एक निकटतम शाखा कहे तो अनुचित न होगा। दिल्ली के निकट मेरठ जनपद में एक गांव है जिसका नाम अजराड़ा है। वहां के मूल निवासी दो भाई कल्लू खां और मीरु खां ने दिल्ली आकर उस्ताद सिद्दार खां दाद्री के पीछे तिताब खां से तबले की विधिवत् शिक्षा प्राप्त की और शिक्षा पूर्ण हो जाने पर वे अपने गांव वापस चले गये। तत्पश्चात् उन भाइयों ने अपनी प्रतिभा और सूझ-बूझ से अपने गुरु परम्परागत प्राप्त वादन शैली में मौलिक परिवर्तन किये और नये ढंग की बंदिशों का निर्माण किया। श्री कल्लू खां और श्री मीरु खां का समय सन् 1780 के पश्चात् का था। कालान्तर में उनके बंश और शिष्य परम्परा ने उस शैली में निरन्तर निवार पैदा की और उसको एक पृथक् घराने की मान्यता दिलाने में सहायनीय कार्य किया। यूं तो अजराड़ा घराना पश्चिम के घरानों की श्रेणी में आता है जिसकी विशेषता बन्द और किनार के बाज में है, किन्तु उसमें मौलिक बंदिशों एवं भिन्न छन्दों के प्रयोग से तत्कालीन उस्तादों ने उसे अजराड़ा घराने के नाम से मान्यता प्रदान की।

### अजराड़ा घराने की परम्परा

इस घराने के प्रवर्तक कल्लू खां और मीरु खां की बंश परम्परा में मोहम्मदी बख्श, चांद खां, काले खां, कुतुब खां, तुल्लर खां, एवं फीता खां हुये। कुतुब खां के पुत्र हस्तू खां एक विख्यात उस्ताद हो गये। उनके पुत्र बंशज एवं शिष्यों में बम्बू खां, शम्सू खां तथा नन्हें खां हुये। इस परंपरा में अजाब उद्दीन खां, नियाजु खां तथा उनके शिष्य शफिया खां, निजाउद्दीन खां, जमीर अहमद के नाम उल्लेखनीय हैं। लगभग सन् 1943 ईस्वी से उस्ताद शम्सू खां पुत्र उस्ताद हबीब उद्दीन खां संगीत जगत में चमके और उनका वादन लगभग केवल दो दशकों तक ही चल सका। हबीब उद्दीन खां ने अपने उस्ताद मुनीर खां से भी शिष्य के रूप में शिक्षा प्राप्त की। खां साहब के हाथ में वह जादू था कि वे जहां भी बजाते थे, धेजोड़ बजाते थे। यह सौलों की अपेक्षा संगत करने में अधिक पारंगत थे, परन्तु सन् 1965 के बाद ही उनका वादन शिथिल होने लगा और कुछ ही वर्षों में सन् 1972 में इस

लोक से चल बसे । उनकी परम्परा में उनके पुत्र मंजू खां तथा उनके शिष्य सर्व श्री सुधीर सक्तेना।बडौदा।, हाजी लाल कथक।मेरठ।, करनसिंह।आकाश-वाणी इन्दौर।, राम धुँवें।रामपुर।, म्हााराज बनर्जी।कलकत्ता।, पप्पन खां, राम प्रवेश सिंह।पटना।, अमीर मोहम्मद खां।टोंक। आदि । इस घराने की परम्परा को जीवित रखने के लिए आकाशवाणी दिल्ली में कार्यरत श्री रमजान खां, आशिक हुसेन।जयपुर।, हस्मत अली खां।आकाशवाणी श्रीनगर।स्वं यशवंत केलकर।बम्बई।आदि विशेष योगदान दिये हैं ।

### अजराड़ा घराने की वादन शैली

अजराड़ा घराने के मूल प्रवर्तकों ने दिल्ली घराने के उस्तादों से शिक्षा प्राप्त की थी, अतः उस घराने की वादन शैली का आधार दिल्ली घराने की शैली में इतना अन्तर आ गया है कि इसमें मौलिकता स्पष्ट दिखाई देने लगी । इस घराने की वादन शैली की विशेषता इस प्रकार है :-

- 111 अजराड़ा घराने के उस्तादों ने कायदे की रचनाएं त्रुयत्र।तिस्त्र। जाति में अधिक थी, जब कि उस समय तक दिल्ली घरानों में केवल चतुत्र जाति में ही कायदे रचे गये थे । अजराड़े वालों के इस नवीन प्रयोग स्वं लय वैधित्यता के कारण उनकी सरलता से स्वतंत्र घराने की मान्यता मिल गई ।
- 121 इस घराने में डग्गे।बांया। का प्रयोग नीच युक्त सुन्दर स्वं दाहिने के बालों से लड़ता हुआ होता है जो अन्य किसी घराने से अलग है ।
- 131 अभी तक तखला वादन में मध्यमा उंगली या तर्जनी का ही प्रयोग होता रहा, किन्तु इस घराने वालों ने तखला और बांया दोनों घर इन उंगलियों के साथ-साथ अनामिका का भी प्रयोग बताया गया है । इन बोल समूह में तर्जनी से चाटी पर न बजाकर अनामिका से स्याही के पूर्व भाग से बोल निकाला जाने लगा ।
- 141 यह घराना कायदे की सुबसेरती और विशिष्टता के लिए विशेष प्रसिद्ध है । यहाँ के कुछ कायदे कत, ति, धिगन, धनक आदि बोलों से प्रारम्भ होते हैं जो अन्य घरानों में कम दिये हैं ।
- 151 इस घराने के कुछ कायदों में एक विशेषता देखने को मिलती है जो कायदे के उत्तरार्ध से सम्बन्धित है । अधिकांश कायदे उत्तरार्ध का भाग, पूर्वार्ध का छन्द।बांया रहित। ही होता है ।
- 161 सौलों या स्वतंत्र वादन के लिए यह बाज बहुत स्वतंत्र है क्योंकि

इसमें जिस प्रकार की वादन क्रिया देखने को मिलती है उसी गुणी जन शुद्ध तबला मानते हैं । यही कारण है कि यह बाज अत्यन्त कठिनाई होने पर भी अधिकतर गुणी जनों के बीच सराहा जाता है । इसके लय वैचित्र्य से पूर्ण लचीले कायदे वादन में विशेष आकर्षण पैदा करता है ।

उदाहरण के लिए इस धराने की कुछ रचनाएं इस प्रकार हैं :-



## लखनऊ धराना =:::=:::=

दिल्ली में दीर्घ काल तक तबला वादन की कला फूलती-फूलती रही। जैसे-जैसे दिल्ली से पूरब की ओर इसका प्रचार होने लगा इस दिशा में लखनऊ सर्वप्रथम नगर है, जहाँ तबले का प्रवेश हुआ।

नवाबी शान-शौकत के कारण लखनऊ रंगीन शहर रहा। वहाँ के नवाब तथा रईश लोग संगीत के प्रेमी थे। संगीत तथा संगीतकारों का वहाँ काफी आदर-सम्मान होता रहा। अतः गायक, वादक तथा नर्तकों की भीड़ लखनऊ शहर में सदैव लगी रहती थी। सन् 1739 ईस्वी के आस-पास हिंदुस्तान पर नादिरशाह का हमला हुआ। उन दिनों दिल्ली पर मोहम्मद शाह रंगीले का शासन था। क्रूर नादिरशाह ने दिल्ली में जो कत्ले आम किया तथा प्रजा में जो आतंक फैलाया उसका अंतर बादशाह रंगीले पर इतना गहरा हुआ कि उन्हें संगीत से विरक्ति हो गई। संगीत के प्रति अपनी अत्यधिक विरक्ति हो ही वे नादिरशाह के हमले का कारण मानते लगे। अतः 24 फ़ी संगीत में डूबे रहने वाले बादशाह को संगीत से अचानक इतनी घृणा हो गयी कि उन्होंने अपने दरबार से संगीत तथा संगीतकारों का नामो निशान मिटा दिया। नादिरशाह के घोर आतंक और क्रूरता के कारण कुछ कलाकार तो मारे गये और शेष धबकाकर अन्य नगरों में भाग गये। इस प्रकार दिल्ली का चहकता दरबार वीरान हो गया। अधिकतर दिल्ली के कलाकार लखनऊ, रामपुर, जयपुर एवं अन्य आस-पास की रियासतों में जाकर बसने लगे।

सांगीतिक दृष्टि से दिल्ली के पतन के पश्चात् लखनऊ कलाकारों का प्रमुख केन्द्र बना। खयाल गायकी के प्रचार के साथ-साथ उन दिनों वहाँ ठुमरी तथा टप्पा की गायकियाँ भी पनप रही थीं। रंगीन तबियत के लखनऊ के नवाब और रईशजादे ठुमरी जैसे श्रृंगारिक गायकी के विशेष प्रेमी थे। कथक नृत्य का भी वहाँ काफी प्रचार बढ़ रहा था। महराज कालकादीन तथा महराज बुन्दादीन के द्वारा कथक नृत्य का स्क धराना ही बना। उन दिनों संगीत के लिए वहाँ पखावज ही एक मात्र प्रमुख ताल वाद्य था, किन्तु खयाल की स्वर प्रधान गायकी एवं ठुमरी की नजाकत के लिए पखावज का गंभीर वादन भल नहीं खाता था। अतः दिल्ली से आये हुये तबला वादकों ने इस अस्थिर परिस्थिति का लाभ उठाया और अपने वादन में काफी परिवर्तन किया

जो तत्कालीन संगीत की संगति के लिए उपयुक्त सिद्ध हुआ। उनका ऐसा प्रयास लखनऊ के वातावरण में खूब प्रशंसित हुआ। यही मुख्य कारण था कि तबला के छावताफिक वज्दकों की दृष्टि लखनऊ पर केन्द्रित हुई।

इस प्रकार दिल्ली का तबला लखनऊ आ गया। वहाँ खयाल तथा ठुमरी की संगति के लिए वह अच्छा साबित हुआ, किन्तु नृत्य की जोरदार लम्बी-लम्बी परनों और चक्करदारों के सामने वह फीका था। अतः उन उस्तादों ने दिल्ली के तबले में आवश्यक परिवर्तन किये।

लखनऊ घराने के जन्म के विषय में उपलब्ध इतिहास के अनुसार जिन दिनों लखनऊ की गद्दी पर नवाब आसुफुद्दौला आसीन थे, उस्ताद मोदू खां तथा उनके कुछ वर्षों पश्चात् उनके अनुज उस्ताद बख्शू खां तो दिल्ली के उस्ताद सिद्दार खां के पुत्र थे, दिल्ली से लखनऊ आकर बस गये। कुछ विद्वानों का यह अनुमान है कि मोदू खां नवाद हम्मत जंग बहादुर के शासन काल में आये थे। यद्यपि नवाब आसुफुद्दौला का समय अधिक समय तर्कसंगत लगता है। लखनऊ के चौक में स्थित लाल हवेली की कोठी नवाब साहब ने उस्ताद मोदू खां को उपहार स्वरूप दी थी और इसी कोठी के कारण लखनऊ घराने वाले आज भी अपने आप को कोठी वाले अथवा लाल कोठी के परंपरा वाले कहलाने में बड़े शौरव का अनुभव करते हैं।

उस्ताद मोदू खां तथा उस्ताद बख्शू खां ने लखनऊ आकर वहाँ की तत्कालीन संगीतिक परिस्थितियों का निरीक्षण किया और परिस्थिति के अनुसार अपनी कला में परिवर्तन किया। उन दिनों लखनऊ में कथक नृत्य का प्रचलन बढ़ रहा था। संगीत की इस विधा के कारण संगति के लिए बुद्ध दिल्ली का बंद बाज उपयुक्त न था। अतः उन्होंने पखावज की वादन शैली व उसके रचनाओं के आधार पर धीरे-धीरे अपने वादन में परिवर्तन करना आरम्भ किया। उन्होंने अपनी नवीन वादन शैली में चाँटी से अधिक स्याही को तथा दो उँगलियों के स्थान पर बाँच उँगलियों का प्रयोग शुरू किया, बोलों के विज्ञापन में परिवर्तन किया, चाँटी के स्थान पर स्याही और लय से नाद उत्पन्न करने का प्रयत्न किया तथा गत, परन, टुक्ड़े, चक्करदार आदि का उसमें समावेश करके एक स्वतंत्र बाज का निर्माण किया जो न तो दिल्ली के समान बंद बाज था और न ही पखावज की भाँति थाप वाला खुला बाज था इस प्रकार देश के पूर्वी भाग में सर्वप्रथम लखनऊ घराना और पूरब बाज अस्तित्व में आये।

## पूरब बाज

जैसा कि कहा गया है दिल्ली से सर्वप्रथम तबला लखनऊ आया । चूंकि भौगोलिक दृष्टि से यह दिल्ली से पूर्व की ओर स्थित है, अतः इस धराने को पूरब का धराना और इसकी वादन शैली को पूरब बाज कहा गया है । इसके बाद विकसित फर्रुखाबाद और बनारस धराने इसी धराने की देन हैं । अतः यह भी पूरब धराने के अन्तर्गत आते हैं । पूरब का बाज लौ और स्याही प्रधान बाज है । यह अधिक जोरदार और गूँजयुक्त वादन शैली है । इसमें दिल्ली के समान दो उँगलियों के स्थान पर सभी उँगलियों का प्रयोग प्रचलित है । इसमें मत्त, ठुक्के, परन, बकरदार आदि तो बजाये जाते ही हैं और नृत्य के साथ बजाने के लिए विशेष रचनाओं का समावेश किया गया है । इस प्रकार यह कहा जा सकता है कि पूरब बाज सर्वांगिक बाज है जो संगीत के लिए बहुत ही उपयुक्त है ।

## लखनऊधराने की परम्परा

तबले की इस धराने की उत्पत्ति और प्रगति के पीछे लखनऊ के कला प्रेमी नवाबों का विशेष सहयोग रहा । नवाब आसुफुद्दौला के शासन काल में उस्ताद मोदू खां साहब के लखनऊ आने के कुछ वर्ष बर्खात् उनके अनुज उस्ताद बख्शू खां भी वहाँ आ गये । उन दिनों लखनऊ में संगीत का उच्च स्तरीय वातावरण था । देश के प्रमुख संगीतज्ञ स्व नृत्यकारों ने लखनऊ को ही अपनी कर्मभूमि बना रखा था जिसमें गुलाम रसूल जैसे खयाल गाने वाले तथा गुलाम नबी सोढी जैसे छप्पा गायक लखनऊ दरबार की शोभा बढ़ाते थे । तुमरी का भी विशेष प्रचलन हो चुका था, फिर भी अभी तक पखावज का ही चलन था ।

नवाब आसुफुद्दौला के पश्चात् नवाब नासिर उद्दीन हैदर का समय आया । नासिर उद्दीन भी संगीत के प्रेमी और पौष्क थे । उस समय तक उस्ताद बख्शू खां लखनऊ आ चुके थे । वे अपने भाई मोदू खां से काफी छोटे थे । बड़े भाई मोदू खां काफी सरल प्रवृत्ति के व्यक्ति थे, जबकि छोटे भाई बख्शू खां अभिमानी स्वकंठोर स्वभाव के थे । वे बहुत अच्छा तबला बजाते थे, अतः उसका उन्हें बहुत गर्व था ।

सांगीतिक दृष्टि से नवाब वाजिद अली शाह का समय सन् 1847 ईस्वी से 1857 ईस्वी तक । तक लखनऊ के इतिहास में खटवपूर्ण माना जाता है।

उनके दरबार में तैकड़ों गायक, वादक तथा नृत्यकार थे । नवाब वाजिद अली शाह केवल कला प्रेमी ही नहीं स्वयं भी एक कुशल कलाकार थे । उनके समय में लखनऊ का वातावरण अत्यन्त रंगीन, विलासी एवं कलामय था । कथक नृत्य के लिए तो वह सबसे महत्वपूर्ण समय था, क्योंकि नृत्य के लखनऊ धराने के शिरोमणि महाराज कालकादीन तथा महाराज बिन्दादीन नवाब वाजिद अली शाह के कला रत्नों में से थे । हकीम मोहम्मद करम इमाम ने अदन-उल-भूतिकी में ऐसा उल्लेख किया है कि कालिका बिन्दा के नृत्य के मोदू-बछशू के प्रपौत्र मुन्ने खी तबले की संगत किया करते थे । नवाब साहब की तबले के प्रति भी काफी रुचि थी । अतः उनके दरबार में तबले के विद्वानों एवं कलाकारों का भी बहुत आदर-सम्मान होता था ।

इस प्रकार आमुफुदौला, नासिर उद्दीन हैदर, हसमत जंग बहादुर, तुजात उद्दौला तथा वाजिद अली शाह जैसे कला प्रेमी नवाबों की कला परस्ती के कारण लखनऊ में संगीत तथा नृत्य कला को यथेष्ट विकसित होने का अवसर मिला । तैकड़ों कलाकार खी-विशोपार्जन की चिन्ता से मुक्त होकर कला साधना में लीन हो सके तथा इन्हीं की छत्रछाया में लखनऊ के धराने को उदित होने तथा विकसित होने का सौभाग्य मिला ।

उस्ताद मोदू खाँ अच्छे कलाकार थे । उनका मोहम्मद करम इमाम ने अच्छा तबला वादक कहा है जो उनके प्रेष्ठ कलाकार होने का प्रमाण है । दुर्भाग्य से वे कम अवस्था में ही स्वर्गवासी हुए । मोदू खाँ के प्रमुख शिष्यों में पं० राम सहाय मिश्र का नाम विशेष उल्लेखनीय है । कहते हैं कि मोदू खाँ अपने छोटे भाई उस्ताद बछशू खाँ के व्यवहार से प्रभावित रहते थे, अतः उन्होंने बनारस से आये कथक परिवार के प्रतिभाशाली किशोर राम सहाय को तैयार करने का निश्चय किया । मिश्र जी ने 12 वर्ष तक उस्ताद के घर रहकर तबले की पूर्ण शिक्षा प्राप्त की । गुरु एवं गुरु-पत्नी उन्हें पुत्र की तरह प्रेम करते थे । गुरु पत्नी जिनके बारे में प्रचलित है कि वे पंजाब के किसी बड़े उस्ताद की पुत्री थीं तथा तबले की जानकार भी थीं । राम सहाय को उनके उस्ताद की अनुपस्थिति में तबला सिखाया करती थीं । इस प्रकार गुरु और गुरु-पत्नी दोनों ओर से लखनऊ तथा पंजाब धराने की प्रेष्ठ विद्या राम सहाय को प्राप्त हुई । उस्ताद मोदू खाँ के शिष्यों में दूसरा नाम उनके भतीजे मम्मन खाँ उर्फ मम्मू खाँ का आता है ।

उस्ताद मोदू खां के 3 तीन थे- मम्मू खां, सलारी खां तथा कैशरी खां। कैशरी खां के सम्बन्ध में दो म्ता बताया गया है। कुछ लोग कैशरी खां को शिष्य मानते हैं। उनके दामाद तथा शिष्य हाजी विलायत अली खां थे। वे अपने युग के जाने-माने तबला वादक माने जाते हैं।

उस्ताद मम्मू खां अपने चाचा उस्ताद मोदू खां की विद्वता से बहुत प्रभावित थे तथा अपने पिता बख्शू खां के होते हुये भी उन्होंने अपने चाचा मोदू खां से ही शिक्षा ग्रहण की। उस्ताद मम्मू खां लखनऊ घराने के खलीफा माने जाते थे।

उस्ताद बख्शू खां के दूसरे पुत्र सलारी भियां अपने समय के अत्यन्त प्रख्यात तबला वादकों में से। बख्शू खां के दामाद तथा शिष्य हाजी विलायत अली खां थे, जो फर्रखाबाद के निवासी थे। वे भी अपने समय के ऊँचे कलाकार माने जाते थे। हाजी साहब की पत्नी भी तबले में निपुण थीं। लखनऊ से फर्रखाबाद लौटने के बाद हाजी साहब ने अपनी पुष्क भिनी का निर्माण किया जो फर्रखाबाद राज के नाम से प्रसिद्ध हुआ। कुछ लोगों का कहना है कि भियां सलारी, हाजी साहब के ही शिष्य थे, परन्तु वे दोनों गुरु भाई ही थे। उस्ताद मोदू खां के एक शिष्य बेगमारा खट्टोपाध्याय थे, वे विष्णुपुर के रहने वाले थे। उस्ताद मोदू खां से शिक्षा ग्रहण करने के पश्चात् अपने घर विष्णुपुर लौटकर तबले का प्रचार किया। आगे चलकर वही पाँच विष्णुपुर परम्परा बढलाने लगी। इसी प्रकार उस्ताद मम्मू खां के एक शिष्य राम प्रसन्न बंदो-पाध्याय ने भी तबले का प्रचार किया।

उस्ताद मम्मू खां के एक पुत्र का नाम उस्ताद मोहम्मद खां था। मोहम्मद खां भी अपने पिता की भाँति उत्कृष्ट कलाकार थे। मोहम्मद करम इमाम ने मम्मू खां के लड़के को मम्मू खां से भी श्रेष्ठ कलाकार माना। मो० खां के दो पुत्र थे- मुन्ने खां तथा आबिद हुसैन खां। दोनों बड़े विद्वान थे तथा नृत्य की संगति के लिए उच्च कोटि के कलाकार माने जाते थे। उन दोनों ने अपने समय में काफी लोकप्रियता प्राप्त की। उस्ताद मो० खां साहब नवाब हुंजात उददौला के दरबारी कलाकार थे, जब कि मुन्ने खां नवाब साजिद अली शाह के दरबार के कलाकार माने जाते थे। उस्ताद मोहम्मद खां की मृत्यु कम उम्र में होने के कारण उनके पुत्र आबिद हुसैन की शिक्षा उनके बड़े भाई मुन्ने खां से सम्पन्न हुई। उस्ताद आबिद हुसैन बड़े विद्वान परिश्रमी तथा प्रतिभा-

कलाकार थे। लखनऊ के मेरिस म्यूजिक कालेज की स्थापना के साथ तबले के प्राध्यापक के रूप में उनकी नियुक्ति की गयी थी। उनके दामाद तथा भतीजे वाजिद हुसैन खां भी प्रख्यात कलाकार थे। वाजिद हुसैन के पुत्र उस्ताद आफ़क हुसैन तथा पौत्र अलमास हुसैन इस परम्परा को आगे बढ़ाने में तत्पर हैं।

उस्ताद आबिद हुसैन के चचेरे भाई उस्ताद नाबिरे हुसैन खां उर्फ़ छोदून खां भी इस परम्परा के उत्कृष्ट कलाकार थे। वे कुछ समय तक ढाका तथा मुर्शिदाबाद में रहे, वहाँ उन्होंने लखनऊ के तबले का काफी प्रचार किया। आज भी उनके शिष्य पूर्व बंगाल के कलाकार हैं। उनके प्रमुख शिष्यों में उस्ताद अकबर हुसैन खां उर्फ़ बल्लू खां का नाम उल्लेखनीय है। उस्ताद मुन्ने खां के पुत्र बहादुर हुसैन खां तथा पुत्री खम्मन बीबी की औलादें नायब हुसैन पौत्र इनायत हुसैन, रजा हुसैन तथा नाती सुल्तान हुसैन आदि तबले के कलाकार हो गये हैं।

उस्ताद मम्मू खां की पुत्री छोटी बीबी तथा नाती बाबू खां ने भी तबले की शिक्षा मम्मू खां से ही प्राप्त की। वे बहुत वर्षों तक कलकत्ता में रहे। वहीं उनका शिष्य परिवार फैला है। उस्ताद मम्मू खां के भतीजों में अल्लर बख़्श, बहादुर खां तथा फ़तीह खां के नाम प्रसिद्ध हैं। उनके दूसरे भतीजे गुलाम हैदर पटना में रहने लगे। उस्ताद अली कादर खां से पटना के सुप्रसिद्ध तबला वादक श्री कैशव महाराज ने तबले की शिक्षा ली तथा बिहार में तबले का प्रचार किया। फ़तीह खां की परम्परा में उनके पुत्र छोटे खां, पौत्र सादत अली, प्रपौत्र रजा हुसैन तथा उनके पुत्र जाफ़र खां और अकबर हुसैन उर्फ़ बल्लू खां हुये।

उस्ताद गुलाब हैदर के एक भतीजे अलीगढ़ में थे जिनका नाम अली रजा था। मेरठ के उस्ताद हबीब उद्दीन खां ने इनसे शिक्षा ग्रहण की थी। इस घराने के बंशजों में गुलाम अब्बास खां, नागू खां, लाइले खां, हाजी जाकिर हुसैन खां, हरशाद खां, इन्तजार खां आदि के नाम प्रसिद्ध हैं। लखनऊ घराने के शिष्यों में रहीम बख़्श, रुग्गाजी, अमान खां, भैरव प्रसाद, बनारस, सुप्यन खां, ढाका, मोहम्मद हुसैन, मुरादाबाद वाले, राम धन, राम कन्हाई, त्रिपुरा, फ़कीर साहब, मन्मथ नाथ गांगुली, कलकत्ता, जहांगीर खां, इन्दौर, अल्ला दिया खां, अमरावती वाले, हीरेन्द्र कुमार गांगुली



कलकत्ता, हीरेन्द्र किशोर राय चौधरी, मिमन सिंग, मिर्जा आलम नवाब, फियाज खाँ, मुरादाबाद वाले, हबीब उल्ला, म्हबूब खाँ मिरज्जराम्ना, यार रसूल, नागेन्द्र नाथ बसु, देवी प्रसन्न घोष, उस्ताद शेख दाउद खाँ हिंदराबाद, शिशिर शोभन भट्टाचार्य, राय बहादुर के. चन्द्र बनर्जी, कलकत्ता, धन्नु उस्ताद, गंगा दयाल आदि के नाम प्रसिद्ध हैं जिनके प्रयत्नों से लखनऊ धराने का विकास हुआ ।

### लखनऊ धराने के द्वारा अन्य धराने एवं परम्पराओं का जन्म

जिस प्रकार तबले के दिल्ली धराने से अजराड़ा और लखनऊ जैसे दो प्रमुख धराने अस्तित्व में आये उसी प्रकार लखनऊ धराने से तबले के दूसरे अनेक धराने तथा परम्पराएँ भी अस्तित्व में आईं । इसीलिए तो मान्यता है कि पंजाब को छोड़कर तबले के दूसरे सभी धराने तथा परम्पराएँ प्रत्यक्ष या परोक्ष में दिल्ली तथा लखनऊ से सम्बन्धित हैं ।

लखनऊ धराने के प्रवर्तक मोदू खाँ तथा बछ्खू खाँ से अनेकें व्यक्तियों ने शिक्षा प्राप्त की थी । इनमें कुछ कलाकारों तथा उनके शिष्य-प्रशिष्यों ने कालान्तर में अपने नवीन धरानों एवं परम्पराओं की स्थापना की । कुछ कलाकार दूसरे शहर में जाकर बसें गये तथा उन्होंने अपनी परम्परा को आगे बढ़ाया । समयानुसार वह परम्पराएँ भी उसी नाम से पहचानी जाने लगीं । इस प्रकार लखनऊ धराने से जो विस्तार हुये, वह निम्नलिखित हैं :-

उस्ताद मोदू खाँ से बनारस के पं० राम सहाय मिश्र ने शिक्षा प्राप्त की थी । बनारस लौटने के पश्चात् उन्होंने अपने शहर में बनारस धराने की नींव डाली थी । उस्ताद मोदू खाँ के छोटे भाई उस्ताद बछ्खू खाँ के शिष्य तथा दामाद उस्ताद हाजी विलायत अली खाँ फर्रुखाबाद के रहने वाले थे । उनसे फर्रुखाबाद धराना अस्तित्व में आया ।

उस्ताद बछ्खू खाँ के एक शिष्य बेचराम चटोपाध्याय से विष्णुपुर की परम्परा फैली । बाद में यह परम्परा मसूम खाँ के शिष्य विष्णुपुर निवासी राम प्रसन्न बन्दोपाध्याय से और भी सुदृढ़ हुई ।

लखनऊ के उस्ताद मसूम खाँ तथा फर्रुखाबाद के हुसैन बख्श से शिक्षा प्राप्त करके उस्ताद अता हुसैन दाका चले गये, जहाँ उन्होंने अपनी अलग से

1. तबला कथा- सुबोध नन्दी । विष्णुपुर परम्परा ।



परम्परा फैलाई । वे कुछ विष्णुपुर में भी रहे थे । पूर्व तथा पश्चिम बंगाल में तबला के प्रचार में उनका योगदान महत्वपूर्ण है ।<sup>1</sup>

उस्ताद बख्श खां के नाती बाबू खां से कलकत्ता में तबले की परम्परा फैली ।<sup>2</sup> हाजी विलायत अली खां के शिष्य उस्ताद चुड़ियां इमसम बख्श से भटौला की परम्परा फैली ।<sup>3</sup>

### लखनऊ घराने की विशेषताएं

- 11। सह सर्वविदित है कि दिल्ली के मूर्धन्य कलाकारों द्वारा लखनऊ घराने का सूत्रपात हुआ । स्वाभाविक है कि ये कलाकार दिल्ली बाज की सम्पूर्ण विशेषताएं अपने साथ लाये, परन्तु लखनऊ की सांगीतिक आवश्यकताओं के अनुस्यू उनको अपनी वादन शैली में परिवर्तन करना पड़ा । दिल्ली का बंद, तबला लखनऊ में पखावज नृत्य के प्रभाव से खुला और जोरदार हो गया ।
- 12। यहां चाटी की अपेक्षा स्याही का प्रयोग तथा लय से ध्वनि के निर्माण की प्रथा है ।
- 13। इस बाज में दो उंगलियों के स्थान पर पांचों उंगलियों का प्रयोग किया जाता है तथा बायें पर अंगूठे द्वारा मीण्ड, फ़ीट सर फ़िस्ता उत्पन्न करने की प्रथा घरानेदार बंजों में देखी जाती है । बायें के चम्पे को कलाई के नीचे के हिस्से से हल्का सा फ़िस्त कर जो मधुर ध्वनि उत्पन्न की जाती है, उसे फ़िस्ता, फ़ीट या मीण्ड कहते हैं।
- 14। लखनऊ घराने के कायदे दिल्ली और अजराड़े के कायदे से भिन्न होते हैं जो अपेक्षाकृत लम्बे होते हैं । यहां कायदे की अपेक्षा विविध लयकारी युक्ता टुकड़े, नौडक्का, परन, गत परन, विविध प्रकार के छुदार स्वर गतों, फ़रद, सात्विक परनें ।स्तुति अथवा श्लोक परनें, इत्यादि खूबसूरत बंदिशें मुख्यतः होती हैं, जो इस बाज की अपनी विशेषता है ।

1. तबला कथा- सुबोध नन्दी

। टाका घराना।

2. तबला कथा- सुबोध नन्दी.

3. तबले पर दिल्ली और पूरब : सत्य नारायण वशिष्ठ।भटौला घराना।

- 15। इस बाज तगन्न, दुंग, नग नग, फिट तक धेत्ता, धिडान-धिडान, धिन तडान-न, धेत्-धेत्, धेड नग, धेतान, धेधित, धेधित, ता-न, कडां, धेट धेट, कडध तैट आदि बोल समूहों का प्रयोग अधिक देखा जाता है। धेट धेट धागे तैट, कडध तैट शब्द का प्रयोग तो लखनऊ घरानों का एक प्रतीक सा बन गया है।
- 16। कथक नृत्य में प्रायः कलाकार कुछ बंदिशों का पहले पढ़ता है, फिर उसे अंग संचालन द्वारा प्रस्तुत करता है। इसी प्रकार इस घराने के तबला वादक कभी-कभी अपनी कुछ रचनाओं को पहले मुह से पढ़ता है फिर उसे तबले पर निकालता है। यह तबले पर नृत्य का स्पष्ट प्रभाव प्रमाणित करता है।
- 17। लखनऊ पर पंजाब घराने का भी कुछ प्रभाव है। कहते हैं इस घराने के प्रवर्तक उस्ताद मोदू खां की पत्नी पंजाब के किसी उस्ताद की पुत्री थीं और उन्हें भी तबले की बहुत अच्छी जानकारी थी। मोदू खां को अपने ससुराल से कुछ गतें उपहार 'दहेज' में मिली थीं। आज भी लखनऊ तथा बनारस घराने के कुछ लोगों के पास ऐसी गतें सुरक्षित हैं जिन्हें वे "दहेज गत" के नाम से पुकारते हैं।
- 18। ठुमरी गायन शैली के जन्म और विकास का मुख्य केन्द्र लखनऊ रहा है। ठुमरी के साथ संगति करने में लग्गी-लड़ियों का प्रयोग अनिवार्य होता है। यही कारण है कि लखनऊ की वादन शैली में लग्गी-लड़ियों का नया काम जुड़ गया जो उन्होंने लोक वाद्य शैली से ग्रहण किया है होगा।

## फर्रुखाबाद घराना

====

लखनऊ के प्रसिद्ध तबला वादक बख्श खां दाद्री के कोई पुत्र न था, इसलिए उन्होंने अपना तबला वादन कला की सम्पूर्ण शिक्षा अपनी पुत्री को दे दी। उनकी पुत्री का विवाह फर्रुखाबाद के विलायत अली खां से हुआ था।<sup>1</sup> श्री विलायत अली सात बार हज करने गये थे जिसके कारण संगीत समाज के लोग उन्हें हाजी विलायत अली डाद्री के नाम से पुकारते थे।<sup>2</sup> प्रत्येक बार हज करते समय उन्होंने अपनी तबला वादन कला की उन्नति व प्रतिष्ठा के लिए ईश्वर से दुआ मांगी थी।<sup>3</sup> कहा जाता है कि हाजी विलायत अली को विवाह के समय लखनऊ घराने की शैली की 12 गतें दहेज में मिली थीं। कुछ लोगों के अनुसार उन्हें 600 गतें और गत परमें भी मिली थीं।<sup>4</sup> ऐसा कहा जाता है कि हाजी विलायत अली उन्हीं गतों से तबला वादन की एक अलग शैली का विकास किया जा कि फर्रुखाबाद घराने की बाज के नाम से मशहूर हुआ। इस प्रकार हाजी विलायत अली दाद्री से फर्रुखाबाद घराने का आरम्भ हुआ।

हाजी विलायत अली खां के पुत्र हुसैन अली खां हुये। हाजी विलायत अली के बंशज नन्हें खां के पुत्र भी उच्च कोटि के तबलिये हुये। नन्हें खां के पुत्र मसीद खां और मसीद खां के पुत्र करामत हुसैन खां इस युग के सुप्रसिद्ध तबलिये हुये हैं। करामत हुसैन खां के सुपुत्र साबिर खां आज संगीत जगत में विख्यात हैं।

जाखरे के अजीम खां, मसीद खां के प्रसिद्ध शिष्य हुये। मसीद खां के वर्तमान सुप्रसिद्ध शिष्यों में लखनऊ के उस्ताद मुन्ने खां और कलकत्ता के श्री ज्ञान प्रकाश घोष उल्लेखनीय हैं। विलायत अली खां के सुप्रसिद्ध शिष्यों में सलारी खां, चुड़ियां इमाम बख्श, मुबारक अली खां और बरेली के छुन्नू खां हुये। इनमें से चुड़ियां इमाम बख्श के पुत्र हैदर खां अपने पौते बड़े हसन खां उत्तम तबलिये हुये। इस घराने के अनेक शिष्य उत्तम तबलिये हुये जिनमें से हुसैन अली खां के शिष्यों में निसार खां मोदू और ललियाने के मुनीर खां प्रसिद्ध विद्वान तबलिये हुये। मुनीर खां के भाजिदामीर हुसैन खां और

1. तबला - पृष्ठ- 296

2. तबला - पृष्ठ- 297

3. तबला - पृष्ठ- 297

4. तबला - पृष्ठ- 296

फौज गुलाम हुसैन खाँ हुये । अमीर हुसैन खाँ के पुत्र फकीर हुसैन खाँ हैं । मुनीर खाँ के प्रसिद्ध शिष्यों में अहमद जान खाँ "धिरकवा", हबीब खाँ, नासिर खाँ, अब्दुल करीम खाँ, समुददीन खाँ तथा तुब्बाराव आँकौंडकर गोवा । इत्यादि सुप्रसिद्ध तबलिये हुये । उनके प्रशिष्यों की संख्या अत्यन्त विशाल है ।

### फर्रुखाबाद घराने की विशेषताएं

- 111 यह घराना पूरब की एक शाखा होते हुये भी न तो लखनऊ घराने जैसा नृत्य से प्रभावित है, न बनारस तथा पंजाब जैसा जोरदार है और न ही दिल्ली के समान फिनार का है ।
- 121 अन्य घरानों की भांति इस घराने में भी कायदे, पेकारा आदि तो बजाये ही जाते हैं, यहाँ रैलों को एक नवीन रूप दिया गया है जो "रौं" अथवा "रविश" कहलाता है । तबला वादन में गत बजाने की परम्परा को महत्व इस घराने से ही प्राप्त हुआ है । हाजी साहब, तलारी मियाँ या फर्रुखाबाद की गतें आज भी विद्वानों के बीच आदर से पढ़ी जाती है । इन गतों को लपकारी के विभिन्न दर्जों में बजाने की प्रथा यहाँ प्रचलित है तथा इसमें "तक तक" एवं "धिर धिर" बोल समूह का प्रयोग विशेष देखने को मिलता है । इस घराने की एक अन्य विशेषता उल्लेखनीय है जिसे चाल या चलन कहते हैं । इसकी प्रथा अन्य किसी घराने में नहीं है ।
- 131 स्वतंत्र वादन के प्रस्तुतीकरण के लिए यह अत्यन्त सफल एवं उत्तम बाज है, क्योंकि "सोलो" के लिए आवश्यक सभी विशेषताएं उसमें सम्मिलित हैं । अतः इस घराने के वादकों ने स्वतंत्र वादन में बहुत नाम कमाया है तदुपरांत संयत होने के कारण संगीत के लिए भी उपयुक्त सिद्ध हुआ है ।
- 141 इस वादन शैली में कडाँ, फिडान, धिर धिर फिट तक तकत था, तक तक, धिर धिर फिट तक धेत्त, धिग नग धन तक, नग नग आदि बोल समूहों का अधिक प्रयोग होता है ।

## बनारस घराना =:::=:

बनारस घराना लखनऊ घराने की ही देन है । बनारस घराना में लखनऊ घराने के प्रसिद्ध तबलिये उस्ताद मोदू खाँ के शिष्य पं० राम सहाय द्वारा बनारस घराने का प्रारम्भ माना जाता है । पं० राम सहाय के भाई जानकी सहाय उनके प्रथम शिष्य हुये, उसके बाद राम सरन, भैरा सहाय, भगत जी और प्रताप महाराज उर्फ परतप्पू भी उनके शिष्य हुये । आगे चलकर पं० राम सहाय के इन्हीं 5 शिष्यों से तबले के बनारस घराने का विकास हुआ । पं० जानकी सहाय को कोई पुत्र नहीं हुआ । उनके दो शिष्य थे- गोकुल और विश्वनाथ । विश्वनाथ के शिष्य भगवान प्रसाद के पुत्र वीर मिश्र हुये ।

पं० राम सहाय के दूसरे शिष्य राम सरन के पुत्र दुर्गा । दरगाहीजी हुये । दुर्गा जी के पुत्र बिक्कू जी और बिक्कू जी के पुत्र गामा महाराज उर्फ गुम्मी जी हुये । गामा महाराज के सुपुत्र पं० रंग नाथ मिश्र सुप्रसिद्ध तबला वादक हैं ।

राम सहाय जी के तीसरे शिष्य और उनके भतीजे भैरा सहाय के पुत्र बलदेव सहाय हुये । बलदेव सहाय के पुत्र नन्हू जी । तूर । हुये । नन्हू जी के शिष्य भोला श्रेष्ठ और पं० नन्हें महाराज हुये । नन्हें महाराज के भतीजे और दत्तक पुत्र पं० किशन महाराज सुप्रसिद्ध तबला वादक हैं ।

राम सहाय जी के चौथे शिष्य भगत जी के शिष्य पं० भैरव प्रसाद हुये । भैरव प्रसाद के शिष्यों में उनके समेरे भाई मौलवी राम मिश्र, महावीर भाट, पं० महादेव मिश्र, पं० अनोखे लाल व नागेश्वर प्रसाद हुये । पं० अनोखेलाल के पुत्र राम जी हैं और शिष्य महापुरुष मिश्र हुये ।

पं० राम सहाय के पाँचवें शिष्य परतप्पू जी के पुत्र पं० जगन्नाथ हुये । पं० जगन्नाथ के दो पुत्र पं० शिव सुन्दर और पं० वाया मिश्र हुये । बिनमें से शिव सुन्दर के पुत्र बालमोहन महाराज और वायामिश्र के पुत्र श्री शान्ता प्रसाद उर्फ गुदई महाराज हैं । गुदई महाराज के दो पुत्र- कुवंर लाल और कैलाश हुये ।

कैठे महाराज के शिष्य पं० शारदा सहाय हैं, जो पं० राम सहाय के बंशज होने के नाते बनारस घराने के उत्तराधिकारी माने जाते हैं । पं० राम सहाय ने अपने छोटे भाई जानकी सहाय, भतीजे भैरव सहाय तथा

शिष्य बैजू महराज, राम सरन, यदु नन्दन, भगत जी । गुरुदत्त । तथा परतप्पू महराज । प्रताप महराज । आदि को अपनी विधा सिखाई ।

राम सहाय जी के अनुज जानकी सहाय स्क कुशल कलाकार थे । उनके शिष्य गोकुल जी, रघुनन्दन, विश्वनाथ, श्याम मिश्र, गोकुल मिश्र, लक्ष्मी प्रसाद इत्यादि हुये । उनके शिष्यों के शिष्य में युसुफ खाँ, सभी उल्ला, महादेव चौधरी, राम दास, पुरुषोत्तम दास, भगवान दास, महावीर महराज, अनन्त घोष, मन्मथ नाथ गांगुली, श्याम जी मिश्र, हुन्दी महराज, पंचानन पाल, कृष्ण कुमार गांगुली । नाटू बाबू, अनाथ नाथ बरु, वासुदेव प्रसाद, हीरेन्द्र कुमार गांगुली, दुर्गा मिश्र, तुषोथ नन्दी इत्यादि हैं । इस परम्परा में पन्ना लाल, राम नाथ पान्डेय, केदार नाथ भीमिक, मदन मिश्र आदि कलाकार प्रसिद्ध हैं ।

पं० राम सहाय जी ने अपने भाई गौरी प्रताद जी के पुत्र भैरव सहाय को पुत्रवत् माना था और उन्हें शिक्षा देकर अपने घराने का उत्तराधिकारी बनाया था । भैरा सहाय के पुत्र बन्धेव सहाय, पौत्र भगवती सहाय, लक्ष्मी सहाय तथा दुर्गा सहाय । तूरदास, प्रपौत्र शारदा सहाय, गंगला सहाय एवं राम शंकर सहाय सभी अपने क्षेत्र के उच्च स्तरीय कलाकार रहे हैं । भैरा सहाय जी के शिष्यों में विश्वनाथ, केदार नाथ, जगन्नाथ मिश्र तथा गोकुल जी के नाम प्रमुख हैं । उनके शिष्यों में भगवान दास, बाया मिश्र, युसुफ खाँ, सभी उल्ला, महादेव जी चौधरी, बिक्कु जी कण्ठे महराज, गणेश प्रसाद, वासुदेव प्रसाद, श्याम लाल, हीरेन्द्र किशोर राय चौधरी आदि हैं । इसी परम्परा में पं० किशन महराज, मुन्नू लाल, बनमाली प्रसाद, शान्ता प्रसाद, आशुतोष भट्टाचार्या, विश्वनाथ बोस, बद्री प्रसाद मिश्र, कृष्ण कुमार गांगुली, प्रो० लाल जी शीवास्त्व, नन्कू महराज आदि । पं० राम सहाय जी के शिष्यों में पं० बैजू महराज, उनके पुत्र तूरज प्रसाद । ब्दूकू । तथा शिश प्रसाद । छोटकू । एवं पौत्र हरी दास, गणेश दास तथा ननकू महराज एवं प्रपौत्र प्रकाश महराज सब बनारस घराने के प्रतिनिधि कलाकार हैं । इस परम्परा के शिष्य-प्रशिष्यों में भट्ट जी, जमुना प्रताद, मुन्नू लाल मिश्र आदि प्रमुख हैं ।

पं० राम सहाय जी के दूसरे शिष्य पं० राम शरण जी कुशल कलाकार थे, उनके पुत्र दरगाही जी, पौत्र बिक्कु जी एवं सूर्य जी, प्रपौत्र गामा जी और उनके पुत्र रंग नाथ मिश्र इस परम्परा से सम्बन्धित हैं । बिक्कु जी के

शिष्यों में उच्च कौटि के कलाकार पैदा हुये, जिनमें मन्नु जी मृदंगाचार्य, तबले की शिष्या, अरुण प्रसाद सिंह उर्फ लखन जाबू आरा के नाम प्रमुख हैं ।

राम सहाय जी के तीसरे शिष्य यदुनन्दन जी के शिष्य तथा बंश परम्परा का कोई प्रमाण नहीं मिलता । उनके चाये शिष्य भगत जी के प्रमुख शिष्यों में भैरव प्रसाद, दादा के अता हुसेन खाँ, दीन मिशिर, बुन्दी महराज, श्याम जी मिश्र, राजा मिर्चा तथा नज्जू मिर्चा का नाम उल्लेखनीय है । भैरव प्रसाद जी के शिष्यों में पं० अनोखे लाल जी का नाम जगविख्यात है । अनोखे लाल के उपरान्त सुन्नु महराज, महादेव मिश्र, मौलवी राम मिश्र, महावीर भाटे आदि हैं। भैरव प्रसाद के शिष्यों में पाँचू महराज उर्फ नागेश्वर प्रसाद मिश्र, राय बहादुर कैशव चन्द्र तनजी, हीरेन्द्र किशोर राय चौधरी, राम कृष्ण राय चौधरी, विपिन राय तथा उदित कलाकारों में राम जी मिश्र, काशी नाथ मिश्र, शिवशंकर मिश्र आदि प्रसिद्ध हैं । भगत जी के दूसरे शिष्य अता हुसेन खाँ की परम्परा दादा में फैली । उनके दूसरे शिष्य दीनू मिशिर पुत्र बिहारी भितिर तथा शिष्य मौलवी राम और मुंशी राम की परम्परा में भी तबले का प्रचार रहा है । बुन्दी महराज के पुत्र दौमोदर मिश्र एवं पौत्र श्यामू मिश्र भी इसी परम्परा के हैं । पं० राम सहाय जी के पाँचवें शिष्य पं० प्रताप मिश्र उर्फ परतप्पू मिश्र महराज थे । परतप्पू जी नेपाल नरेश के दरगाहे थे। परतप्पू जी के पुत्र जगन्नाथ पौत्रशिव सुन्दर तथा दादा मिश्र प्रपौत्र बाल मोहन तथा शान्ता प्रसाद मृदई महराज। इस परम्परा के कुशल कलाकार माने जाते हैं । शान्ता प्रसाद जी के पुत्र कुमार लाल तथा कैलाश एवं उनके सैकड़ों देशी व विदेशी शिष्य भी हैं ।

### बनारस घराने की विशेषताएँ

111. बनारस के कलाकारों के अनुसार इस बाज में अनामिका दूसरी उँगली को थोड़ा सा टेढ़ी करके तथा तबले दाहिने पर प्रहार करके ध्वनि बिकाली जाती है। इस प्रकार इस बाज में लौ का सर्वाधिक प्रयोग होता है और इसी प्रयोग से यह बाज अन्य बाजों से पृथक् हो जाता है ।

121. बनारस घराने में काचदे से अधिक महत्त्वपूर्ण उठान, गत, परन, मोहरे, मुब्बे, रेल, लग्गी, बाँटे, लड़ी आदि बोलों पर दिया जाता है । इस घराने का सम्बन्ध नृत्य से भी रहा है । अतः उसमें तोड़े, टुण्डे, चक्करदार



आदि विशेष बजते हैं। ठेके के प्रकार, फरद नाम की एक विशेष प्रकार की गत बनारस धराने की प्रमुख विशेषता है।

13। बनारस झेली में कुछ विशेष तरह की गतें बजाई जाती हैं जो बृहत्तर और गजाकत घाती होती हैं, उन्हें केवल उंगलियों से ही बजाया जाता है, उन्हें जमाना गतें तथा जो जोरदार बालों द्वारा बजाये जाते हैं, उन्हें मर्दाना गतें कहा जाता है।

14। दिल्ली और अजराड़ा में तबो में स्वतंत्र वादन का प्रारम्भ पेशकारों से होता है, जब कि बनारस के कलाकार अपना वादन उठान से आरम्भ करते हैं। स्वतंत्र वादन या संगति के प्रस्तुतीकरण में उठान की तत्कालीन मौलिक रचना से वादक की निपुणता प्रदर्शित होती है।

15। इस धराने के कलाकार तीन ताल के ठेके "धा धिन धिन धा" को "ना धिन धिन ना" कहते हैं। उनके अनुसार ना धिन धिन ना शब्द गजाकत और सौंदर्य का प्रतीक है, जिसका प्रयोग केवल मौखिक रूप से किया जाता है और वास्तव में तबो पर धा धिन धिन धा ही बजाया जाता है।

16। बनारस बाज में लखनऊ की सारी विशेषताएँ तो हैं ही, अतः तबजा तथा पखावज दोनों के ही घणं ध्वं शब्द उसमें आ जाते हैं, साथ ही नक्कारा, हुडूक, दुक्कड़, तासा आदि के वादन झेली को प्रयोग भी देखने को मिलता है।

इस बाज में धिग, धिता, धरे, तेरे, धेये नक, केरे नक, धतू धतू कतान, धिननान, फिट-धान, गदि गेन, कडान, धेडान इत्यादि शब्दों का अधिक प्रयोग देखा जाता है।

17। गति और स्पष्टता बनारस धराने की अपनी विशेषता है। हाथ-हथैल तैयारी तथा सफाई के लिए यहाँ के लोग कठिन परिश्रम करते हैं।

18। बनारस धराने की लोकप्रियता का मुख्य कारण यह है कि यह बाज गायन, वादन तथा नृत्य सभी की संगति से उच्च कोटि का प्रदर्शन करता है। जहाँ तक स्वतंत्र वादन का प्रश्न है, उनकी तैयारी और सफाई सभी को आकर्षित करती है। बाँये को झट्टी कर लम्बी मीड़ निकालने की प्रथा बनारस धराने में ही अधिक देखने को मिलती है।

तबला वादकों के सभी घरानों के वादक किसी न किसी रूप में मूलतः दिल्ली घराने से ही सम्बन्धित रहे हैं। पंजाब घराने के तबला वादकों द्वारा इस घराने का विकास स्वतंत्र रूप से माना जाता है। पंजाब के सबसे पुराने तबला वादक फकीर बख्श खाँ को इस घराने का प्रतिष्ठारूपक माना गया है। ऐसी मान्यता है कि पंजाब के फकीर बख्श खाँ, कादिर बख्श खाँ और हद्दू खाँ ने मध्य युग के सुप्रसिद्ध पखावजी लाल भवानी दास से पखावज की शिक्षा पाई थी। बाद में फकीर बख्श खाँ ने पखावज के छुट्टे बोलों को बन्द बोलों में परिवर्तित करके एक नवीन शैली को जन्म दिया। आगे चलकर इसी शैली के वादकों की परम्परा पंजाब घराने के नाम से प्रसिद्ध हुई।

लाला भवानी दास, मोहम्मद शाह रंगीले के समय में दिल्ली दरबार के कलाकार थे । लाला भवानी दास अपने समय के उच्च कोटि के पखावजी थे , देश भर में उनका बहुत नाम तथा कीर्ति थीं । अतः विविध स्थान से उनको निमंत्रण मिलते थे । एक बार लाहौर के सुबेदार के निमंत्रण पर वे पंजाब गये । वहाँ भी उन्होंने कई प्रतिभाशाली व्यक्तियों को शिष्य बनाया जिनमें ताज खां, डेरेदार, हददू खां लाहौर वाले, कादिर बख्त इत्यादि अनेक कलाकार प्रसिद्ध हुये जिनमें वहाँ की परम्परा फैली और घराने के साथ में विकसित हुई। लाला भवानी दास और सिद्धार खां समकालीन कलाकार थे । अतः दोनों की परम्परारं एक ही समय में कुछ आगे-पीछे फैली, जब कि अनुमान है कि भगवान दास के शिष्य कुट्टु सिंह का घराना लगभग अर्द्ध शताब्दी के बाद स्थापित हुआ । यहाँ विशेष उल्लेखनीय तथ्य यह है कि सिद्धार खां ने जब से तबला ग्रहण किया उसी की उन्नति प्रचार-प्रसार में लगे रहे और समकालीन भवानी दास के प्रयत्नों से पंजाब में पखावज का, स्वं उनके शिष्य कुदई सिंह ने दिलाया । मध्य प्रदेश में पृथक घराना स्थापित किया, जो आज भी कुट्टु सिंह घराने के नाम से प्रसिद्ध है । यह भी सर्वविदित है कि आज से लगभग 100 वर्ष पूर्व तक पंजाब में पखावज की बख्शीती थी और उसी की आइ में तबला और दुक्कड़ भी बजने लगा । दुक्कड़ पंजाब का ही एक प्राचीन लोक वाद्य है जो तबले के समान दो भागों वाला वाद्य है। भवानी दास जी ने इस

वाद्य पर एक नवीन वाद्य का आविष्कार किया और लोगों को उसकी शिक्षा दी। कहा जाता है कि भगवान दास जी ने इसे अभिजात संगीत में स्थान दिलाने का प्रयास किया। दुक्कड़ तबले के समान वाद्य होने के कारण कुछ लोगों की धारणा है कि वही तबले का पूर्वज है और पंजाब ही तबले का आदि घराना है। भवानी दास जी के अनेक शिष्य प्रतिष्ठित पखावजी थे जिनमें नत्तीर खां उच्च कोटि के पखावज के कलाकार थे। पखावज के साथ-साथ दुक्कड़ की शिक्षा भी उन्होंने लोगों को दी। खब्बे हुसेन दोस्तीलकिया के पुत्र अमीर अली को उन्होंने दुक्कड़ सिखाया, रेता उल्लेख मिलता है। इस प्रकार उन्होंने पखावज तथा दुक्कड़ का प्रचार बराबर से किया। लखनऊ घराने के उस्ताद मोदू खां की पत्नी किस्ती पंजाबी उस्ताद की पुत्री थीं। उन्हें अपने वालिद की अनेकों गतें याद थीं, रेता उल्लेख मिलता है। बनारस के पं० राम सहाय जी को गुरु पत्नी से पंजाब घराने की काफी विद्या मिली थी। रेता बनारस घराने का इतिहास भी बताता है। अतः जित्त काल में सिद्दार खां के द्वारा तबले के बाज और दिल्ली घराने की स्थापना हुई उसी काल में ही पंजाब में भी लाला भवानी दास द्वारा दुक्कड़ का प्रचार हो गया होगा। इतना होते हुये भी उस समय तक पंजाब में पखावज ही सर्वोत्कृष्ट अवनद्य वाद्य माना जाता था। उस्ताद फकीर बख्श पखावजी पंजाब के पहले कलाकार थे जिन्होंने तबला वादन के महत्त्व का समझा और देश में उसके प्रति बढ़ती हुई लोकप्रियता को उचित महत्त्व दिया। उन्होंने भवानी दास जी द्वारा विकसित दुक्कड़ पर बजने वाले नवीन बाज को तबले पर बजाना प्रारम्भ किया। इसके उपरान्त मियां फकीर बख्श के गुरु भाइयों, पुत्र मियां कादिर बख्श तथा उनके कुछ शिष्य-प्रशिष्यों ने भी उनके इस प्रयास में सहयोग दिया और इसी प्रकार पंजाब घराने में तबले का प्रचार प्रारम्भ हो गया। इस समय वहां तबले की शक्ति दुक्कड़ से मिलती-जुलती थी। उनके बादन शैली पर पखावज का बहुत अधिक प्रभाव देखा जाता था। यही कारण है कि तबले पर उंगलियों के स्थान पर दूसरे पंजे का प्रयोग, बोलों को निकालने की पद्धति, लयकारी का गणित स्वं बंदिशों की रचना में पंजाब घराने का तबला दूसरे सभी घरानों की अपेक्षा पखावज के अधिक निकट लगता है।

#### पंजाब घराने की परम्परा

सन् 1947 में भारत विभाजन के बाद पंजाब-घराने का मूल केन्द्र

लाहौर, पाकिस्तान में चला गया । लाला भवानी दास के मुख्य रूप से पांच शिष्य थे जिनमें मियां कादिर, हददू खां लाहौर वाले, ताज खां डेरेदार, अमीर अली खब्बे हुसेन डोलकिया के पुत्र तथा पांचवें शिष्य का नाम अज्ञात है । भवानी जी के प्रथम शिष्य मियां कादिर बख्श प्रथम से जो परम्परा चली उनमें उनके पुत्र मियां हुसेन बख्श, पौत्र मियां फकीर बख्श एवं शिष्य भाई बाग, फकीर बख्श के पुत्र मियां कादिर बख्श तथा शिष्यों में करम इलाही मियां मलंग, मीरबख्श धिलवालये, बहादुर सिंह इत्यादि तथा कादिर बख्श के अनेकों शिष्यों में उस्ताद अल्ला रखा एवं उनके पुत्र जाकिर हुसेन के नाम सुविख्यात हैं । मियां हुसेन बख्श के शिष्य भाई बाग की परम्परा भी लम्बी है जिनमें उनके पुत्र भाई अमीर, शिष्य भाई मंदा तथा बंशज एवं प्रशिष्यों में भाई नसीरा, भाई तन्तू, गुरामल एवं दासमल के नाम उल्लेखनीय हैं । मियां कादिर बख्श प्रथम की यह परम्परा जिस प्रकार भारत में फैली उसी प्रकार पाकिस्तान में भी फैली थी । आज भी इसी परम्परा के कुछ शिष्य पाकिस्तान में हैं ।

लाला भवानी दास के दूसरे शिष्य हददू खां लाहौर वाले के शिष्य मुख्यतः पाकिस्तान में फैले हैं, किन्तु इस घराने के कुछ प्रमुख कलाकारों की मुलाकातों से प्राप्त जानकारी के अनुसार बनारस के पं० बलदेव सहाय ने उस्ताद हददू खां से शिक्षा ग्रहण की थी । जर्मन लेखक श्री राबर्ट गारलिब ने अपनी पुस्तक "दी मेजर टेडीशन्स आफ नार्थ इन्डियन तबला ड्रमिंग" में भी इस बात का उल्लेख किया है । यद्यपि बनारस के तबला वादक इस कथन का विरोध करते हैं ।

लाला भवानी दास के तीसरे शिष्य ताज खां डेरेदार से जो परम्परा चली, उसमें उनके पुत्र नासिर खां पखावजी का नाम प्रमुख है । वे अपने समय के कुशल पखावजी थे । अवध दरबार में महाराज कुतुबुल्लाह के साथ उनकी प्रतियोगिता हुई थी, ऐसा उल्लेख मिलता है, जो उनके उत्कृष्ट कलाकार होने को प्रमाणित करता है । उस्ताद नासिर खां बड़ोदरा गुजरात दरबार के कलाकार रहे । अतः उनके शिष्य-प्रशिष्यों की विशाल संख्या बड़ोदरा में फैली, जिनमें उनके पुत्र उस्ताद नितार हुसेन खां, पौत्र नजीर खां तथा प्रमुख शिष्य कान्ता प्रताप के नाम उल्लेखनीय हैं ।

लाला भवानी दास के चौथे शिष्य खब्बे हुसेन डोलकिया के सुपुत्र थे । खब्बे हुसेन अपने समय के उत्कृष्ट कलाकार थे । वे लाला भवानी दास के समकालीन,

मित्र एवं प्रतिद्वन्दी थे । वे लाला जी का बड़ा आदर करते थे । अतः उनके साथ प्रतियोगिता में हार जाने के पश्चात् उन्होंने अपने पुत्र अमीर अली को लाला भवानी दास का शिष्य बना दिया । इस तथ्य का प्रमाण ब्रज की "पोथी" में उपलब्ध है । दुर्भाग्य से अमीर अली वंश अथवा शिष्य परम्परा का उल्लेख नहीं मिलता है ।

लाला भवानीदास के पाँचवें शिष्य का नाम अज्ञात है जिनसे भवानी प्रसाद ने शिक्षा पाई थी । उनके प्रमुख शिष्यों में ब्रज के मखन लाल पखावजी का भी नाम आता है, जिन्होंने भवानी प्रसाद के उपरान्त अपने पिता तथा चाचा से कुछ सिंह एवं नाना पानसे घराने की विद्या प्राप्त की थी ।

पंजाब घराने में तबले के प्रचार तथा उसके साहित्य को समृद्ध एवं बहुश्रुत करने का प्रमुख श्रेय उस्ताद कादिर बख्श प्रथम के पौत्र मियां फकीर बख्श तथा प्रपौत्र मियां कादिर बख्श द्वितीय को जाता है । तबले के विकास में उन दोनों पिता-पुत्रों का तथा फकीर बख्श के शिष्य करम इलाही, बाबा मलंग इत्यादि का योगदान अमूल्य है ।

उस्ताद फकीर बख्श अपने युग के महान कलाकार थे । पखावज एवं तबला दोनों पर उनका समान अधिकार था । उनके वादन पर लोग मुग्ध हो जाते थे । कहा जाता है कि फकीर बख्श के तबला लाख शिष्य थे ।

मियां फकीर बख्श के प्रथम एवं प्रमुख शिष्य मियां करम इलाही थे, जो ज्ञान एवं विद्या की दृष्टि से काफी गुणी व्यक्ति माने जाते थे । मियां फकीर बख्श के पुत्र कादिर बख्श की शिक्षा उनके पिता के उपरान्त मियां करम इलाही से प्राप्त हुई । मियां करम इलाही के अनेक शिष्य हिन्दुस्तान तथा पाकिस्तान में प्रतिष्ठित हैं जिनमें मियां नबी बख्श कालरिये, बनारस के वासुदेव प्रसाद, लुधियाना के बहादुर सिंह इत्यादि के नाम प्रमुख हैं ।

मियां फकीर बख्श के दूसरे शिष्य बाबा मलंग उच्च कोटि के कलाकार थे । उनके भी तैकड़ों शिष्य-प्रशिष्य आज भी पंजाब तथा पाकिस्तान में फैले हुये हैं । उनका भंजा तालब हुसेन, शिष्य शौकत हुसेन, इनायत अली, अयोध्या प्रसाद रावलपिंडी वाले आदि आज भी पाकिस्तान में प्रख्यात तबला वादकों के रूप में हैं । उस्ताद फकीर बख्श के शिष्यों में मीरबख्श धिलवालिये, फकीर बख्श, फते उल्ला पेशावर, आदि का भी योगदान है । बाबा मलंग तथा मीर बख्श धिलवालिये के प्रमुख शिष्यों में बहादुर सिंह का नाम आता है, जिनकी

विस्तृत शिष्य परम्परा लुधियाना, जालंधर, पटियाला, अमृतसर, चंडीगढ़ आदि में फैली है ।

मियाँ कादिर बख्श द्वितीय का देहान्त करीब 70 वर्ष की उम्र में सन् 1960 ई० में लाहौर (पाकिस्तान) में हुआ । वे पंजाब घराने के महान कलाकार थे । तबला तथा पखावज दोनों पर उनका समान अधिकार था । उनके शिष्यों में लाल मोहम्मद खाँ, महाराजा टीकमगढ़, भाई नतीरा, शौकत हुसैन, तादिक हुसैन, रायगढ़ के राजा चक्रधर सिंह, अल्ला घेत्ता खाँ तथा अल्ला रक्खा खाँ आदि सुप्रसिद्ध कलाकार थे ।

### पंजाब घराने की विशेषताएँ

- 11। इस घराने का बाज पखावज से अत्यधिक प्रभावित होने के कारण जोरदार और खुला है जिसमें चारों उंगलियों के प्रयोग के साथ तबले पर थाप का खूब प्रयोग होता है ।
- 12। इस घराने की वादन शैली में ठेके के बांट का काम तथा लयकारी के हिसाब का गणित जटिल होता है । जैसे चक्करदारों में साढ़े नौ मात्रा का पल्ला तथा पौने दो मात्रा का दम तथा साढ़े पन्द्रह मात्रा का पल्ला और पौन मात्रा का दम इत्यादि ।
- 13। पंजाब घराने की बंदिशों पर बड़ा बड़ी भाषा का स्पष्ट प्रभाव है । जैसे धाती के स्थान पर धात का उच्चारण अथवा धिर धिर कत के स्थान पर धेर-धेर केट का उच्चारण इत्यादि ।
- 14। पंजाब घराने में कायदे का प्रचार कम है और जो हैं भी वे काफी जटिल एवं लयकारी युक्त हैं । पंजाब घराना अपने गतों एवं रैलों के लिए प्रसिद्ध है ।
- 15। बंदिशों में धिनाड़ा, धिडन्त, कृतन्न, धाड़ा धिन तथा ठेकों में धाति धाड़ा तथा द्रुत लय में धिर कित तेरे कित बोलों का प्रयोग होता है।
- 16। बाये तबले पर मीड़ का काम तथा दाये तबले पर लचीलापन पंजाब घराने की अपनी विशेषता है ।

## बंगाल की विविध परम्पराएँ =:::=:::=:::=

### ॥ विष्णुपुर परम्परा

बंगाल का विष्णुपुर जिला संगीत कला के प्रचार एवं विकास का प्रमुख स्थान रहा है। चाहे ध्रुपद गायकी हो या खयाल, पखावज हो या तबला वादन, हर क्षेत्र में उसकी अपनी विशिष्ट परम्परा रही है।

विष्णुपुर में तबले दो प्रमुख परम्पराएँ थीं— एक बेचाराम चट्टोपाध्याय द्वारा तथा दूसरी राम प्रसन्न बन्दोपाध्याय द्वारा स्थापित। विष्णुपुर में पहले पखावज का प्रचार था तत्पश्चात् तबला वादन का विकास हुआ। यह दोनों परम्पराएँ लखनऊ घराने से सम्बन्धित हैं।<sup>1</sup>

### श्री बेचाराम चट्टोपाध्याय की परम्परा

विष्णुपुर परम्परा में तबले का जो इतिहास आज हमारे पास उपलब्ध है, उसका आरम्भ श्री बेचाराम चट्टोपाध्याय से हुआ है। विष्णुपुर ध्रुपद गायन की परम्परा काफी प्राचीन है। अतः उस गायकी की संगति के लिए पखावज का प्रचार भी वहाँ पहले से था।

बेचाराम जी मूलतः एक पखावज वादक थे। उन्होंने तबले की शिक्षा फर्रुखाबाद घराने के प्रवर्तक तथा लखनऊ के उस्ताद बख्श काँ के दामाद उस्ताद हाजी विलायत अली से, संभवतः लखनऊ में रहकर प्राप्त की थी। विष्णुपुर में तबले के प्रचार का सम्पूर्ण श्रेय उन्हीं को है। अनुमान है कि उनका समय सन् 1860 के आसपास का रहा होगा।<sup>2</sup>

श्री चट्टोपाध्याय के गोपालपुर नामक गाँव (आजकल बंगलादेश) के निवासी थे। पखावज वादन की कला तो उन्हें अपने पूर्वजों से विरासत में मिली थी, परन्तु वे पखावज तथा तबला दोनों पर समान अधिकार रखते थे। उन्होंने विद्या का प्रचार उन्मुक्त हृदय से किया। उनके भतीजे गिरीश चन्द्र चट्टोपाध्याय तथा नारायण चट्टोपाध्याय अच्छे कलाकार माने जाते थे। श्री बेचाराम के शिष्यों में भरव चक्रवर्ती, गोला, निताई, तंतुबाई, हरि-प्रदा करम्कार, राजा जगेन्द्र नाथ राय, नाटीर, तथा सुप्रसिद्ध ईश्वर चन्द्र सरकार आदि ने इस क्षेत्र में काफी ख्याति अर्जित की। श्री सरकार अपने

1. तबला कथा बंगला में, सुबोध नन्दी कृत।

2. तबला कथा बंगला में, सुबोध नन्दी कृत। विष्णुपुर घराना अध्याय।

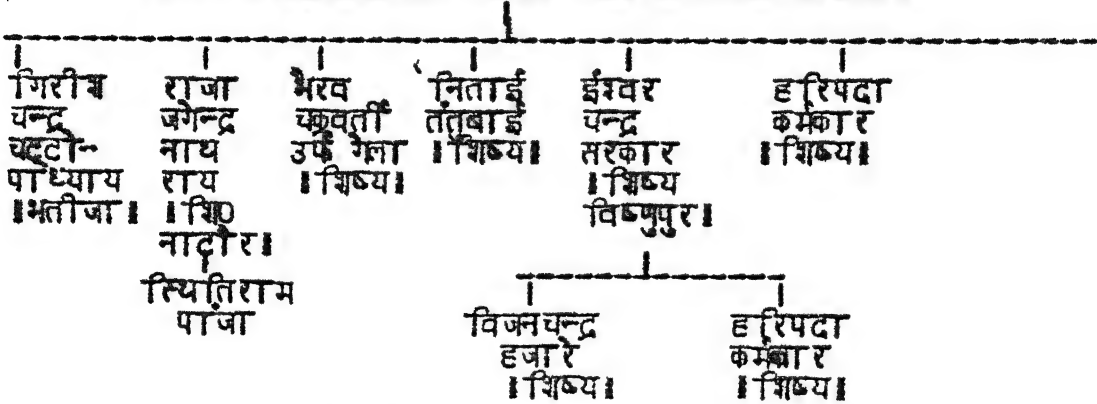


समय के उत्कृष्ट कलाकारों में स्म माने जाते हैं । आज भी बंगाल के लोग उन्हें सम्मान से याद करते हैं ।

भैरव चक्रवर्ती के शिष्यों में राजग्राम के स्थितिराम पांजा तथा ईश्वर चन्द्र सरकार के शिष्यों में विजय चन्द्र हजारे और हरिपद करमकार के नाम उल्लेखनीय हैं ।

इस पीढ़ी के पश्चात् आजकल विष्णुपुर परम्परा के विषय में कोई विशेष जानकारी प्राप्त नहीं होती । प्राप्त परम्परा इस तालिका से अधिक स्पष्ट हो जायगी :

बेयाराम बन्दोपाध्याय । शिष्य हाजी विलायत अली ।



श्री राम प्रसन्न बन्दोपाध्याय की परम्परा

विष्णुपुर घराने की दूसरी परम्परा के जन्म के पूर्व विकास का श्रेय राम प्रसन्न बन्दोपाध्याय को है । अनुमान है कि, उनका समय सन् 1875-80 के पश्चात् रहा होगा । वे उस्ताद मम्मू खां । मम्मू खां । के शिष्य थे । राम प्रसन्न जी विष्णुपुर के मूल निवासी थे, परन्तु तबले की शिक्षा उन्होंने कलकत्ते में प्राप्त की थी । मम्मू खां जब भी कलकत्ते आते थे, वे भी वहां पहुंच जाते थे । इस प्रकार उन्होंने कला की बारीकियों का सूक्ष्म अध्ययन किया ।

श्री राम प्रसन्न बन्दोपाध्याय तबला, पखावज तथा गायन में निपुण थे । उन्होंने अपनी विद्या का खूब प्रचार किया तथा अनेक शिष्य तैयार किये । इनकी विशाल शिष्य परम्परा में सर्व श्री खुदीराम दत्त, बृज लाल झांझी, नकुल चन्द्र नन्दी, नित्यानन्द गोस्वामी, पञ्चमति सखा तथा विजय चन्द्र हजारे का नाम विशेष उल्लेखनीय है ।

1. तबला कथा । बंगाली, सुबोध नन्दी, विष्णुपुर घराना ।

उनके प्रशिष्यों की सूची में नित्यानन्द गोस्वामी के पुत्र शिव प्रसाद गोस्वामी, पशुपति तथा के शिष्य कालिपाद चक्रवर्ती, भाल चन्द्र परमणिक तथा सत्तार अली खाँ सतीश, श्री बृज लाल माझी के शिष्य विपिन बिहारी दास, विपिन बाबू, श्री विजय चन्द्र हाजर के पुत्र सुजित हिजारे तथा शिष्य मनोज दे, बाँके बिहारी दत्त स्व सुबोध नन्दी के नाम लिये जाते हैं। उनकी चौथी पीढ़ी के कलाकारों में सर्व श्री सुदीप नन्दी, सुबीर नन्दी, विश्वनाथ करमकार, अनिल पाल आदि के नाम प्रमुख हैं। कलकत्ता के सुप्रसिद्ध तबला वादक पद्मभूषण ज्ञान प्रकाश घोष ने पखावज वादन की शिक्षा इसी परम्परा के सुप्रसिद्ध कलाकार श्री विपिन बाबू से प्राप्त की है।

## 12। ढाका की परम्परा

### बासक परम्परा

अविशीर्षित भारत के पूर्व ढाका का क्षेत्र पूर्वी बंगाल में था। देश के अन्य स्थानों के समान वहाँ भी छोटे-बड़े जागीरदार तथा सम्पन्न जमींदार थे। उनमें से बहुत से लोग संगीत के विशेष प्रेमी थे। अतः विष्णुपुर के कलाकार प्रायः ढाका आया-जाया करते थे। अतः इसी आवागमन का प्रभाव वहाँ की परम्परा पर पड़ा।

ढाका में तबले के ब्रचार स्व प्रसार में बासक परिवार का विशेष योगदान रहा। इस परम्परा के अधिकतर कलाकार तबला तथा पखावज दोनों वाद्यों पर समान अधिकार रखते थे। तबले के क्षेत्र में विशेष महत्त्व रखने के कारण इस परिवार की एक पृथक परम्परा ही चल पड़ी जो "बासक परम्परा" के नाम से प्रसिद्ध हुई।

बासक परम्परा के आदि प्रवर्तक श्री राम कुमार बासक माने जाते हैं। उनका समय उन्नीसवीं शती का अंतिम चरण रहा होगा। उनके पुत्र उपेन्द्र कुमार बासक तथा शिष्य गौर मोहन बासक का अपना अनुठा स्थान है। उनके बंशज शशि मोहन बासक तथा आनन्द मोहन बासक ने भी काफी प्रसिद्धि प्राप्त की। श्री आनन्द मोहन ने अपने अग्रज गौर मोहन तथा कलकत्ते के श्री पांचु मित्रा से भी शिक्षा प्राप्त की।

किन्तु ढाका के तबला वादकों में श्री प्रसन्न कुमार साहा वाणिज्य का नाम सर्वाधिक लोकप्रिय था। अनुमान है कि उनका समय बीसवीं शती का

प्रारम्भिक काल था। वे गौर मोहन बासक के शिष्य थे, परन्तु उन्होंने मुर्शिदाबाद के दरबारी तबला वादक उस्ताद अता हुसैन खाँ से भी शिक्षा प्राप्त की। तबला तथा पखावज बजाने में वे अद्वितीय थे। दाका तथा बंगाल की पुरानी पीढ़ी के कलाकारों में उस्ताद अता हुसैन के पश्चात् श्री प्रसन्न कुमार साहा वाणिज्य का ही नाम आता है। उन्होंने "तबला तरंगिणी" तथा "मुदंग प्रवेशिका" नामक दो पुस्तकें लिखीं, स्वर्ण बीसवीं शदी के आरम्भ में प्रकाशित कराईं। इनके प्रमुख शिष्यों में राय बहादुर केशव चन्द्र बनर्जी तथा सर्व श्री राधा बल्लभ गोस्वामी, अध्यक्ष कुमार करमकार, राजा प्रताप चन्द्र बस्त्रा, हेम चन्द्र राय, कामिनी कुमार भट्टाचार्य, वीरेन्द्र कुमार राय चौधरी तथा भागवत् साहा के नाम प्रमुख हैं।

इनके उपरान्त बासक परिवार के बंज तथा शिष्यों में सर्व श्री पाणिन्द्र कुमार बासक, सतीश कुमार बासक, गगन चन्द्र चौधरी तथा गौडा के नाम भी उल्लेखनीय हैं।

### दाका के अता हुसैन खाँ की परम्परा

दाका के बासक परिवार की परम्परा के उपरान्त बाहर से आये हुये दो, तीन कलाकारों में भी तबले का काफी प्रचार किया जिसमें से अता हुसैन खाँ का नाम उल्लेखनीय है। प्राप्त सूचना के अनुसार अता हुसैन खाँ आगरा के निवासी थीं। वे फर्रुखाबाद धराने के उस्ताद हुसैन अली के शिष्य तथा मुर्शिदाबाद राज्य के दरबारी कलाकार थे। बनारस धराने के कलाकारों के अनुसार वहाँ के पं० भगवत् जी से भी शिक्षा प्राप्त की। वे अपने समय के महान कलाकार थे तथा उन्होंने बंगाल में काफी ख्याति अर्जित की थी।

उस्ताद अता हुसैन खाँ का मूल नाम आफताब हुसैन खाँ था, किन्तु वे अता हुसैन खाँ के नाम से प्रसिद्ध थे। उनका समय संभवतः सन् 1880 ई० के पश्चात् रहा होगा। उनके गुरु उस्ताद हुसैन अली खाँ फर्रुखाबाद धराने के प्रवर्तक हाजी विलायत अली खाँ के पुत्र थे। यद्यपि श्री सुबोध नन्दी की "तबला कथा" नामक खंगला पुस्तक में उनके गुरु का नाम हुसैन बख्श लिखा है। तथापि फर्रुखाबाद धराने के हुसैन अली की शिष्य परम्परा में ही अता हुसैन का नाम जोड़ना अधिक उचित जान पड़ता है। संभव है कि उस्ताद हुसैन बख्श जी कि हाजी विलायत अली खाँ के दामाद थे, उनसे भी सीखा हो। खाँ

1. तबला कथा- सुबोध नन्दी, दाका धराना।

साहब की कर्मभूमि ढाका थी। वे मुर्शिदाबाद का राजाश्रय छोड़कर ढाका चले आये और जीवन के अन्त समय तक वहीं रहे। वहाँ के सुप्रसिद्ध तबला वादक श्री वाणिक्य उनके प्रमुख शिष्यों में से थे। उनके अतिरिक्त साहब के शिष्यों की बड़ी संख्या है, जिनमें अधिकतर लोग मुर्शिदाबाद, ढाका एवं बंगाल के अन्य भागों से सम्बन्धित थे, जिनमें मुर्शिदाबाद के उस्ताद कादिर बख्श, मोनीधारा, बाबल के राजकुमार, भवानी चरण बरन, अबानी गांगुली आदि प्रमुख थे। उस्ताद अता हुसेन साँ के अनेक प्रशिष्यों में निम्नलिखित कलाकार उल्लेखनीय हैं :-

त्रिपुरा के कामिनी कुमार भट्टाचार्य, अक्षय कुमार करमकार, राधा बल्लभ गोस्वामी, भागवत साहा, राय बहादुर केशव चन्द्र बनर्जी, हीरेन्द्र किशोर राय चौधरी, राधेन्द्र किशोर राय चौधरी, अरुणेन्द्र किशोर राय चौधरी, विमल दास, सुनिर्मल, निर्मल बन्धोपाध्याय, सुरेन्द्र अधिकारी, हरेन्द्र चक्रवर्ती, मणिन्द्र नाथ लहरी, विश्वनाथ ताम, शश्वि बाबू, युन्नी लाल बाबू, तुलाल मुन्ना, रविन्द्र बरन, कृष्ण कुमार गांगुली इत्यादि।

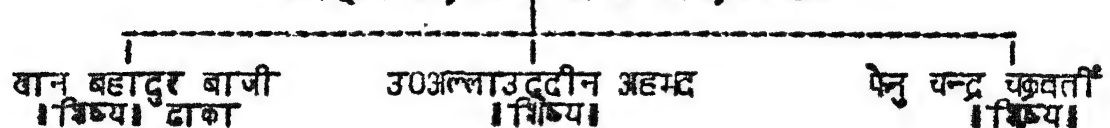
### ढाका के छुट्टन साँ की परम्परा

लखनऊ पहुँचने के छुट्टन साँ की परम्परा के उस्ताद मसूम साँ। मसूम साँ के पौत्र नादिर हुसेन साँ उर्फ छुट्टन साँ कुछ समय तक ढाका में रहे। छुट्टन साँ अपने परम्परा के ऊँचे कलाकार थे। ढाका में उनके शिष्य परम्परा में वहाँ के जमींदार खान बहादुर काजी, उस्ताद अल्ला उद्दीन अहमद साँ तथा फेनु चन्द्र चक्रवर्ती के नाम महत्वपूर्ण हैं।

### उस्ताद छोट्टन साँ की परम्परा

=====

### छोट्टन साँ, मसूम साँ के पौत्र, लखनऊ।

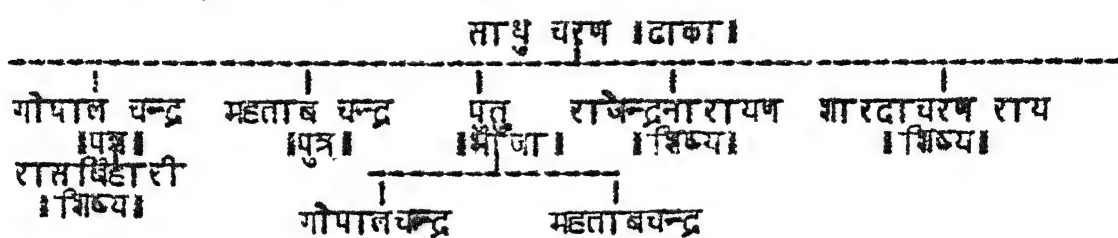


### ढाका के मिर्ज़न साँ और सुप्यन साँ की परम्परा

ढाका के उस्ताद मिर्ज़न साँ तथा उनके पुत्र सुप्यन साँ। कुछ लोग सुप्यन साँ कहते हैं। अपने समय में अत्यन्त प्रसिद्ध कलाकार माने जाते थे। सुप्यन साँ ने अपने पिता तथा फर्रुखाबाद पराने के कुछ उस्तादों में भी शिक्षा प्राप्त की थी जिनमें सर्व श्री गुलाब अब्बास, तलारी साँ, हुसेन बख्श तथा आबिद हुसेन के नाम प्रमुख हैं। उस्ताद सुप्यन साँ अता हुसेन के गुरु भाई थे। उनके प्रमुख

शिष्यों में दुर्गा दास लाखा तथा शशि मोहन बासक के नाम उल्लेखनीय हैं ।  
दाका के उस्ताद साधु चरण की परम्परा

दाका की तबक्का परम्परा में श्री गगन चन्द्र चौधरी तथा साधुचरण के नाम भी महत्वपूर्ण हैं । साधुचरण की बंश परम्परा में उनके पुत्र गोपाल चन्द्र तथा महताब चन्द्र, भतीजा पुतु स्वर्ग शिष्य राजेन्द्र नारायण राय, शारदा चरण राय चौधरी तथा राज बिहारी दास उल्लेखनीय हैं । श्री गगन चन्द्र चौधरी के शिष्यों में श्री गोरा मुख्य हैं ।



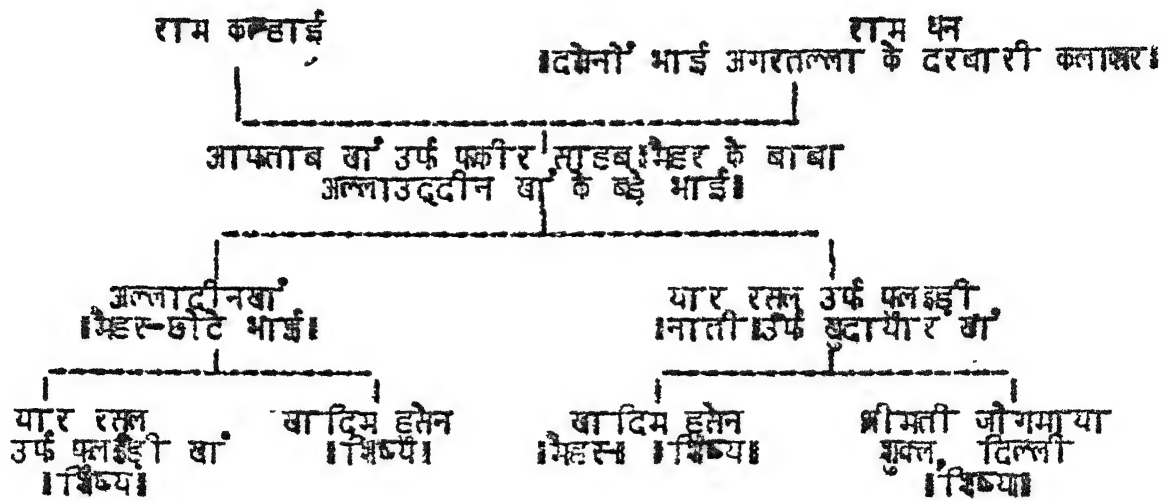
### अगरतला के कलाकारों की परम्परा

करीब 150 वर्ष पूर्व राय कन्हाई तथा राम धन नाम के दो भाई अगरतला दरबार के कलाकार थे । दोनों भाई बड़े कुशल कलाकार थे । त्रिपुरा जिले के आफताब उद्दीन खां, मेहर के सुप्रसिद्ध सरोद नवाज-बाबा अलाउद्दीन खां के बड़े भाई थे । अलाउद्दीन खां की तबक्के की शिक्षा उनके बड़े भाई आफताब उद्दीन से सम्पन्न हुई थी । तत्पश्चात् उन्होंने पखावज की तालीम प्रसिद्ध मुर्दगाचार्य मुरारीलाल गुप्त के शिष्य श्री नन्दी भट्ट से प्राप्त की थी जो पथुरिया बाट के राजाज जोसेन्द्र मोहन देगोर के दरबारी कलाकार थे ।

उस्ताद आफताब उद्दीन खां अपने छोटे भाई अलाउद्दीन खां के उपरान्त अपने नातहि यार रसूल उर्फ फलझड़ी खां को तबक्के की शिक्षा दी थी । इसके पश्चात् मेहर में रहकर बाबा अलाउद्दीन से भी शिक्षा ली थी ।

## अगरतला की परम्परा

=====



## कलकत्ता में उस्ताद बाबू खां की परम्परा

कलकत्ता में तबले के प्रचार और प्रसार में लखनऊ घराने के बाबू खां का नाम उल्लेखनीय है। बाबू खां लखनऊ घराने के संस्थापक उस्ताद बख्शु खां के नाती थे। वे काफी समय तक कलकत्ता में रहे और वहाँ अनेक शिष्य तैयार किये, जिनमें १० नगेन्द्र नाथ बरन, विधु भूषण दास, सन्मथ नाथ गार्गुली, छद्देश्वर दे, मोती लाल मिश्रा, गोवर्धन पाल, विनय कान्त सरकार, बुरुष मुखर्जी, मोहम्मद इस्माइल, इनायत उल्ला खां, प्रतन्न कुमार साहा तथा भवानी चरन दास प्रमुख हैं।

=====

## प्रसिद्ध तबला वादकों का परिचय

### अनोखे लाल मिश्र

श्री राम सहाय जी के घराने से सम्बद्ध बनारस-बाज के प्रसिद्ध तबला वादक अनोखे लाल मिश्र का जन्म सन् 1914 ई० में वाराणसी में हुआ । आपके पिता का नाम श्री खुदू प्रसाद जी था । प्रारम्भिक अनोखे लाल बचपन में ही माता-पिता के स्नेह से वंचित हो गये, अर्थात् इनके माँ-बाप का देहान्त हो गया । इसी प्रकार इनकी दादी ने इनका पालन-पोषण किया ।

अर्थहीन परिवार में जन्म लेने के कारण श्री अनोखे लाल का बाल्यकाल आपदाग्रस्त ही रहा, 5-6 वर्ष की आयु से ही भैया प्रसाद मिश्र के द्वारा आपको तबले की शिक्षा मिलने लगी । यह क्रम 15 वर्ष तक चला । योग्य गुरु द्वारा शिक्षण तथा कठिन परिश्रम और अटूट लगन होने के कारण श्री अनोखे लाल ने तबला वादन कला में विशेष ज्ञान प्राप्त कर लिया । अल्पकाल में ही सम्पूर्ण देश में उनकी ख्याति फैल गई । बड़े-बड़े संगीत सम्मेलनों, आकाशवाणी के विभिन्न केन्द्रों में अपने तबला वादन का विशेष प्रभाव इन्होंने छोड़ा । दिल्ली रेडियो से प्रसारित होने वाले 'नैशनल प्रोग्राम' में भी अनोखे लाल ने 2-3 बार भाग लिया । साथ संगति के अतिरिक्त श्रोताओं द्वारा इनका स्काकी वादन भी बहुत वन्दित किया जाता था । "ना र्थि र्थि ना" के तो आप सचमुच जादूगर ही थे । अतिदृढ़ लय में जितना सुस्पष्ट और दमदार "ना र्थि र्थि ना" अनोखे लाल बजाते थे, उतना संभवतः किसी अन्य तबला वादक से नहीं सुना गया ।

जीवन के अंतिम दो वर्षों तक अनोखे लाल भंगरिंग रोग से पीड़ित रहे । आखिरकार 10 मार्च, 1958 की प्रातः यह अनोखा तबला-वादक संसार से सदैव के लिए उठ गया । आपके शिष्य महापुरुष मिश्र अच्छा तबला वादक रहे हैं ।

### अमीर हुसैन खाँ

अमीर हुसैन खाँ ने ऐसे परिवार में जन्म लिया, जिसमें संगीत के संस्कार आनुवंशिक रूप में विद्यमान थे । इनके पिता उस्ताद अहमद बख्श तबला तथा सांगी वादन में सिद्ध कलाकार थे । अमीर हुसैन खाँ का जन्म सन् 1895 ई०



देना आरम्भ कर दिया । पिता की श्रुत्यु की उपरान्त आबिद हुसैन खां ने अपने बड़े भाई मुन्ने खां से लगभग 12 वर्ष तक तबले की तालीम हासिल की । उस समय उस्ताद आबिद हुसैन खां की गणना श्रेष्ठतम तबला वादकों में होने लगी थी । लखनऊ के "मेरिस म्यूजिक कालेज" में कुछ समय तक आपने तबला शिक्षक के रूप में काम किया । इनका सोला तबला वादन अत्यन्त मिठासपूर्ण और सुस्पष्ट था । इनका तबला वादन सुनकर अनेक बार श्रोताओं को रस मग्न होते देखा गया ।

जैसे तो उस्ताद आबिद हुसैन खां ने अपने दौर में तबला वादन कला का प्रचार बहुत बड़े स्तर में किया और अनेक शिष्यों को तालीम दी, फिर भी उनके कुछ प्रमुख शिष्यों के नाम पं० बीरु मिश्र, उस्ताद जहाँगीर खां एवं वाजिद हुसैन खां । आबिद हुसैन खां का देहान्त सन् 1936 ई० में लखनऊ में ही हो गया ।

### अहमदजान थिरकवा

तबले के विख्यात कलाकार उस्ताद अहमदजान थिरकवा के नाम से भारतवर्ष के सभी संगीत प्रेमी परिचित हैं । मेरठ के उस्ताद मुनीर खां साहब से आपने शिक्षा पाई थी । जैसे थिरका खां साहब के चचा उस्ताद शेर खां भी एक सुविख्यात तबलिये थे, किन्तु तबले की नियमित और उच्चस्तरीय शिक्षा के लिए इन्हें मुनीर खां के पास ही जाना पड़ा ।

बाल्यकाल में तबले का अभ्यास करते समय उनकी उँगलियाँ तबले पर एक विशेष प्रकार से थिरका करती थीं, इसलिए इनका नाम "थिरकू" पड़ गया था । बाद में ज्ञेयः-ज्ञेयः यह थिरकवा के नाम से विख्यात हो गये । लखनऊ, मेरठ, फर्रुखाबाद, अजराड़ा आदि सभी तरह की वादन शक्तियों में थिरकवा साहब दक्ष थे । किन्तु इनकी स्वयं की पसन्द तबले का दिल्ली और फर्रुखाबाद बाज था । स्वतंत्र तबला वादन में आपकी प्रतिभा विशेष रूप से निखरती थी । तबले के हस्त जादूगर का देहावसान 13 जनवरी, 1986 को लखनऊ में हो गया ।

### कठे महाराज

तबला सम्राट पं० राम सहाय मिश्र के घराने से सम्बद्ध पं० कठे महाराज भारत वर्ष के श्रेष्ठतम तबला वादकों में गिने जाते थे । कठे महाराज का जन्म सन् 1880 ई० के आस-पास बनारस में हुआ था । बाल्यकाल से ही आपकी शिक्षा पं० बलदेव सहायमिश्र के द्वारा सम्पन्न हुई । तीन वर्ष तक शिक्षा देने के बाद बलदेव सहाय जी नेपाल चले गये। शिष्य से गुरु का वियोग सहन न हो

में हैदराबाद दक्षिण में हुआ । 5वर्ष की अल्पायु से ही इन्हें अपने पिता के द्वारा शिक्षा मिलनी प्रारम्भ हो गयी थी । कुछ वर्षों के बाद इनके मामा उस्ताद मुनीर खाँ ने इन्हें तबले की शिक्षा देना प्रारम्भ किया । तबले की शिक्षा का यह क्रम उस्ताद मुनीर खाँ की मृत्युपर्यन्त चला ।

अमीर हुसैन खाँ गत 20 वर्षों से बम्बई में निवास करते हैं। बम्बई आकाशवाणी से भी आपका तबला वादन प्रसारित होता रहा ।

### अल्लारखा खाँ

प्रसिद्ध तबला वादक अल्लारखा खाँ का नाम भारत वर्ष के प्रायः सभी तबला प्रेमी जानते हैं । इनका जन्म सन् 1951 ई० में रतनगढ़। गुरदासपुर में हुआ । इनके पिता का नाम हाजिम अली था, वे खेतीबाड़ी का काम करते थे।

वैसे तो बाल्यकाल से ही अल्लारखा खाँ को संगीत के विशेष लगाव था; किन्तु 15-16 वर्ष की आयु में उन्होंने पठानकोट की स्कू नौटंकी-कम्पनी में बाकायदा नौकरी कर ली । यहाँ पर आप उस्ताद कादिरबख्श के शिष्य खाँ साहब लाल मुहम्मद के सम्पर्क में आये और उन्हीं से तबले की शिक्षा लेना प्रारम्भ कर दिया । कुछ दिनों के पश्चात् इन्हें अपने चाचा के साथ लाहौर जाने का सुयोग प्राप्त हुआ । वहाँ पर आने उस्ताद कादिरबख्श से तबले की उच्चस्तरीय शिक्षा प्राप्त की ।

लाहौर और दिल्ली के आकाशवाणी-केन्द्रों से कुछ दिनों तक तबला-वादन प्रसारित करने के बाद 1937 ई० में अल्लारखा खाँ बम्बई चले आये। वहाँ भी आपने आकाशवाणी-केन्द्र में नौकरी कर ली । 4-5 वर्ष नौकरी करने के पश्चात् इन्हें फिल्म क्षेत्र में आना पड़ा ।

अल्ला रखा खाँ का तबला वादन पंजाब घराने की विशेषताओं से ओत प्रोत है । बेमिसाल तैयार और सफाई आपकी वादन शैली के गुण हैं। तंत्रकार तथा गायकों को संगति करने में अल्लारखा खाँ को विशेष महत्त्व प्राप्त था ।

### आबिद हुसैन खाँ

नजरब बाज के खलीफा उस्ताद आबिद हुसैन खाँ का जन्म सन् 1867 ई० में उत्तर प्रदेश की राजधानी लखनऊ में हुआ । आपके पिता का नाम उस्ताद मुहम्मद खाँ था । यह भी एक प्रतिभा सम्पन्न घरानेदार तबला वादक थे, अतः आपके पुत्र आबिद हुसैन खाँ को 6-7 वर्ष की आयु से ही इन्होंने तबले की शिक्षा

सका, फलतः कठे महाराज को भी नेपाल पहुँचना पड़ा और वहाँ जाकर पुनः बार-बार वर्षों तक बुर के सान्निध्य में कठे महाराज ने तबले की उच्चस्तरीय शिक्षा प्राप्त की ।

भारत वर्ष का प्रत्येक संगीत प्रेमी पं० कठे महाराज की तबला वादन कला से प्रभावित था । कठे महाराज ने देश में होने वाले विशाल संगीत सम्मेलनों आकाशवाणी के विभिन्न केन्द्रों एवं समय-समय पर होने वाले अन्य सांस्कृतिक सम्मेलनों में तबला वादन द्वारा जितनी ख्याति अर्जित की थी, उतनी ख्याति भारत के किसी बिरले की तबला वादक ने प्राप्त की होगी । एक अगस्त, 1969 को आकाशवाणी में ही आपका स्वर्गवास हो गया । आपके प्रमुख शिष्यों में पं० किशन महाराज भी भारतवर्ष के प्रौढ़ तबला वादकों में उच्च स्थान रखते हैं ।

### करामत उल्ला खाँ

फर्रुखाबादी बाज के सिद्ध कलाकार उस्ताद मसीत खाँ के नाम से प्रत्येक तबला वादक परिचित होगा । कबामतुल्ला खाँ उन्हीं के पुत्र थे, सन् 1918 ई० के लगभग रामपुर में आपका जन्म हुआ था । इनकी तबले की शिक्षा इनके पिता मसीत खाँ के द्वारा 5-6 वर्ष की आयु से ही आरम्भ हो गई थी ।

भारत के प्रेष्ठ तबला वादकों में करामतुल्ला खाँ की गणना की जाती थी । यहाँ होने वाले विशाल संगीत समारोहों में आपको प्रमुख रूप से आमंत्रित किया जाता था । श्रोता और संगीतज्ञ, दोनों ही आपकी वादन कला पर मुग्ध हो जाया करते थे । 3 दिसम्बर, 1977 को कलकत्ता में आपका निधन हो गया ।

### कादिर बख्श

उस्ताद कादिर बख्श ऐसे पखावजी घराने से सम्बन्धित हैं, जो अत्यन्त प्राचीन और ख्याति प्राप्त घराना है । इनके पिता मियाँ फकीर बख्श भी अपने समय के उद्भट पखावजी थे । कादिर बख्श का जन्म लगभग 62 वर्ष पूर्व लाहौर में हुआ था । आठ नौ वर्ष की आयु में ही ये तबला और पखावज वादकों को एक कुशल वादक की भाँति बजाते थे । तरुणवस्था तक इनके तबला वादन की ख्याति सम्पूर्ण भारत में हो गई । आपने अनेक संगीत आयोजनों में दर्जनों और श्रोताओं को आश्चर्यचकित किया है ।

उस्ताद कादिर बख्श इस समय पाकिस्तान में रहते हैं । बहुत से तबला वादक आपसे सम्बद्ध हैं । प्रसिद्ध तबला वादक अल्ला खाँ आपके प्रमुख शिष्यों में हैं ।

## किशन महराज

आपका जन्म काशी में 3 सितम्बर, 1923 की कण्ठाष्टमी को हुआ था, जिसकी वजह से नामकरण भी "किशन" हुआ। आपने अपने ही परिवार द्वारा संगीत शिक्षा प्राप्त की। बचपन में जब आपने तबले की तालीम लेनी शुरू की तो आपकी रुचि कब्र तैयारी की ओर विशेष रूप से न रहकर लयकारी की ओर झुکنे लगी, यहां तक की 3 वर्ष तक आप त्रिताल, झम ताल, एकताल आदि प्रमुख और प्राथमिक तालों को भी नहीं बजाया। इनकी बजाय आप अधिकतर 9-11-13-15-17-19 व 21 मात्राओं की वक्र तालों को बजाने में विशेष दिलचस्पी लेते रहे और इन्हीं को बजाने का अभ्यास भी करते रहे। इसका फल यह हुआ कि तीथी-तीथी अर्थात् बराबर मात्रा वाली तालें आपको सरल प्रतीत होने लगीं। किसी भी ताल में भिन्न-भिन्न प्रकार के टुकड़े व तिहाई लगा देना आपको सरल और सुबोध मालूम होने लगा।

आपके ताल गुरु बाप शिरोमणि पं० कठे महराज जी थे और आपका घराना तबला सम्राट पं० राम सहाय जी मिश्र का कहा जाता है। आपका बाज "बनारस बाज" है।

पं० किशन महराज ने अपने तबला वादन द्वारा देश-विदेश में जो प्रतिष्ठा प्राप्त की है, वह प्रसंनीय है। संगति करने में आपका स्थान प्रेष्ठेष्ठम कहा जाय तो अतिशयोक्ति न होगी।

नन्नु सहाय सूर।

बनारस के प्रख्यात तबला वादक श्री भैरों सहायक पौत्र नानाती लख्या बलदेव सहस्रय जी के पुत्र नन्नु सहायसूर। का जन्म सन् 1892 ई० के लगभग काशी में हुआ था। आनुवंशिक संस्कारों से ओत-प्रोत नन्नु सहाय जी को बाल्यकाल से ही अपने पिता जी द्वारा तबले की शिक्षा मिलनी प्रारम्भ हो गयी थी। अल्पायु में ही इनका हाथ अद्भुत रूप से तैयार हो गया था। इनकी जैसी अद्भुत तैयारी तत्कालीन तबला वादकों में बहुत कम दृष्टिगोचर होती थी।

नन्नु सहाय सूरदास थे। इनका दूसरा नाम दुर्गासहाय श्री था, किन्तु इनकी ख्याति नन्नु सहायसूर। के नाम से ही हुई। खेद का विषय है कि 34 वर्ष की तृष्णावस्था में ही इस अलभ्य कलाकार का देहावसान हो गया।

## बाबा मिश्र

प्रसिद्ध तबला वादक श्री सामन्ता प्रताप गुरुदई महाराज के पिता महाराज हरिसुन्दर उर्फ पं० बाबा मिश्र काशी नगरी के महान कलाकारों में से थे । आपके पिता श्री प्रताप महाराज की बाबत बताया जाता है कि जब उन्हें तबला वादन से तृप्ति नहीं हुई, तब उन्होंने विन्ध्याकन पर्वत पर बहुत दिनों तक विन्ध्यवासिनी देवी के सम्मुख तपस्या की और देवी जी ने आपको तबला में विश्व विजयी होने का वरदान दिया । वहाँ से आकर उन्होंने तबला के प्रसिद्ध उस्ताद मोदू खाँ के सम्मुख लखनऊ के कैतर बाग में बड़े बड़े तालम मर्दों तथा कलाकारों के बीच अपना तबला वादन सुनाया । वहाँ कलाकारों द्वारा आप बहुत प्रशंसित हुये, फिर आपने भारत वर्ष का भ्रमण करके तबला वादन का प्रचार किया । आपकी ख्याति सुनकर नेपाल के महाराजा राणा जंगबहादुर ने दरबारी संगीतज्ञों में आपको स्थान दिया । उन दिनों वहाँ प्रसिद्ध गायक चांद खाँ भी महाराज के साथ ही रहते थे ।

प्रताप महाराज के यशस्वी पुत्र तबला विद्वान पं० जगन्नाथ महाराज हुये । जगन्नाथ जी के बड़े लड़के श्री शिवसुन्दर तथा उनके सुपुत्र श्री बलमोहन महाराज भी तबले के खलीफा कहे जाते थे । इन शिवसुन्दर महाराज के छोटे भाई बाबा मिश्र थे ।

पं० बाबा मिश्र ने भी देवी जी की उपासना करते हुये अपनी कला की प्रगति को जारी रखा । हिन्दुस्तान के प्रसिद्ध तबला वादकों में आपकी गिनती होने लगी । प्रसिद्ध तबला वादक नत्थू खाँ साहब दिल्ली वाले, अजीम खाँ बरेली वाले आपके समकालीन प्रसिद्ध तबला वादक मिश्र थे और वे पं० बाबा मिश्र की प्रशंसा ही किया करते थे । लगभग 50 वर्ष की आयु में सन् 1926 ई० में आपका देहावसान हो गया । उनके पश्चात् उनके पुत्र सामन्ता प्रताप मिश्र गुरुदई महाराज ने अपनी कला द्वारा इस पराने का नाम रौशन किया ।

## बीरू मिश्र

आप बनारस के पं० भगवान प्रताप जी के सुपुत्र थे । आपका जन्म बनारस के पियरी नामक मोहल्ले में सन् 1896 ई० में हुआ । प्रारंभिक शिक्षा का श्रीगणेश आपके पिता द्वारा हुआ । पिता की मृत्यु के पश्चात् पं० विश्वनाथ जी से आपकी शिक्षा प्राप्त हुई और फिर कुछ समय बाद लखनऊ के आबिदुल्लाह खाँ से भी तालीम मिली । बरेली के उस्ताद हुन्नु खाँ साहब से भी कुछ समय तक आप

को शिक्षा मिली ।

पं०बीरु मिश्र को विभिन्न संगीत सम्मेलनों तथा संगीत प्रेमियों से अनेक पदक भी प्राप्त हुये । संगीत क्षेत्र में आप एक चमत्कारी तबला वादक हो गये हैं ।

### भैरव प्रसाद

रामापुर, काशी के प्रसिद्ध तबला वादक तथा अनोखे लाल के गुरु स्व०भैरो जी महाराज।भैरव प्रसाद।के पिता बिहार प्रान्त, आरा के स्थायी निवासी थे और संगीत व्यवसाय के निमित्त पटना में भी रहा करते थे । पटना में ही तन् 1844 ई० में भैरो जी का जन्म हुआ था । आपके पिता शिव प्रसाद जी मिश्र की शादी काशी के प्रसिद्ध सारंगी वादक स्व० बिहारी जी मिश्र की बहन सुश्री कदंबादेवी से हुई थी । काल के कुचक्र से भैरो जी को पौने दो वर्ष की अवस्था में ही छोड़कर पिता जी स्वर्ग सिधार गये । तत्पश्चात् विधवा माँ के साथ भैरो जी को अपने एक पुत्रहीन मामा स्व०बिहारी के यहाँ काशी में आश्रय मिला । मामा जी ने आपका अपने बच्चे के समान लालन-पालन किया ।

काशी के प्रसिद्ध संगीतज्ञ स्व०मिठाई लाल जी के पिता स्व०पयाग जी उस समय काशी नरेश के राज दरबार के संगीतज्ञ व नायब थे, अतः भैरो जी के मामा ने इनकी रुचि गायन की ओर देखकर पयाग जी के वीक्षणत्व में इन्हें भेज दिया । इधर तबले की शिक्षा के लिए भैरो जी स्व०भगत महाराज, जो अपने समय के धुरन्धर तबला वादक थे, के पास जाने लगे । गुरु की अंतिम सेवा तथा कठिन परिश्रम से भैरो जी तबले के अद्वितीय विद्वान् सिद्ध हुये । आपका धाज शुद्ध बनारसी व मद्रासी था । गत व फर्द के आप विशेषज्ञ थे । वादन करते समय आपके हाथों की रबिज्ञ दूनी-चौगुनी होती जाती थी । चौड़े मुँह वाले उस समय के दाहिने व बायें तबलों पर जब आप सहजोर हाथों से "झप, ता और धा" लगाते थे, तो सुननेवालों के हृदय में एक दहल पैदा हो जाती थी और दुर्बल शरीरवालों का हृदय हिलने लगता था । इसके विपरीत आपकी "तिरकिट धिरकिट" से रस्ता प्रतीत होता था, जैसे मोती बिखरे जा रहे हों ।

भैरो जी को लगभग 3-4 हजार कायदे, गत, फर्द, पेझारे, रेत व टुक्के आदि ज्ञात थे और इन पर पूर्ण अधिकार व रियाज था । स्व०बलदेवसहाय, स्व०जगन्नाथ जी।गुदई महाराज के दादा, स्व०महावीर जी, स्व०बेजू जी, स्व०गोकुल जी, स्व०विशनाथ जी आदि आपके समकालीन धुरन्धर तबला वादक थे । स्व०भैरो



तहाय जी भी आपके शिक्षण काल में जीवित थे ।

भैरो जी ने अपने समय में लगभग 3-4 सौ शिष्य तैयार किये थे, जिनमें प्रधान पाँच शिष्यों ने अधिक ख्यातिपाई, उनके नाम हैं- मौलवी राम मिश्र, स्व० महावीर भाट, महादेव जी मिश्र, अनोखे लाल तथा नागेश्वर प्रसाद । मौलवी राम जी आपके छोटे भाई व सर्वप्रथम शिष्य थे ।

भैरो जी कुष्ठ के कठोर तथा हृदय के कोमल थे । शिष्यों को हृदय खोल कर सिखाते थे । एक-एक कायदे का छह-छह माह तक रियाज कराते थे । "तिरकि धिरकिट" तथा "धेर धेर किटतक" के बालों का अधिक अभ्यास कराते थे । तबले के अतिरिक्त भैरों जी धुपद-धमार, होली, खयाल आदि भी खूब गाते थे और तैक्कों चीजें उनको याद थीं । युवावस्था में आप डटकर भोजन और आठ-दस घंटे निवृत्ति अभ्यास किया करते थे । गीता का पाठ आपको अत्यन्त प्रिय था । मृत्यु के समय भी गीता आपके हाथ में थी । दुर्लभतमों से दूर, तात्त्विक चीजें व्यतीत करने वाले भैरों जी इतने तन्हे रियाजी थे कि दो इंच मोटी लकड़ी के तबले पर रियाज करते-करते लकड़ी धितकर आधा इन्च रह गयी थी ।

भैरो जी के तीन पुत्र व दो पुत्रियाँ हुई, किन्तु वे सब इनके जीवनकाल में ही गुजर गये । आप 96 वर्षों तक जीवन से संघर्ष करते हुये 21 सितम्बर, 1940 को प्रातः स्वर्गवासी हो गये ।

### भैरव सहाय

बनारस बाज के प्रवर्तक श्री राम सहाय जी ने जब साधु वैष्ण पारण कर लिया, तब उन्होंने अपने भाई गौरी सहाय जी के पुत्र भैरव सहाय को अपना शिष्य बनाते हुये कहा कि यह मेरा अंतिम शिष्य है ।

बचपन से ही क्रोधी तथा तेजस्वी प्रकृति के होने से इनका नाम भैरव सहाय रखा गया । लगभग 5 वर्ष की अवस्थासे ही राम सहाय जी से तबला वादन की शिक्षा लेनी प्रारम्भ कर दी । छह वर्षों में ही मानो राम सहाय जी ने तबले की कुंजी इनको दे दी थी । आपका रियाज प्रतिदिन बढ़ने लगा । काशी के नीची बाग मुहल्ले में स्थित "आस-भैरव" की मूर्ति का प्रतिदिन पूजन तथा दर्शन करना और तबले का खूब अभ्यास करना इनके जीवन का लक्ष्य बन गया था ।

18 वर्ष की अवस्था में ही भैरव सहाय ने अपनी वादन शैली में बह बात पैदा कर दी, जिसे उनके पूर्वान्धिकारी भी नहीं कर सके थे । निरन्तर अभ्यास का विशेष चमत्कार 21 वर्ष की आयु में आपको ऐसा प्राप्त हुआ कि अपने तबला



वादन से आप श्रोताओं के साथ-साथ बड़े-बड़े गुणी छद्म तबला वादकों को भी आश्चर्य में डाल देते थे ।

नेपाल के राजा जंगबहादुर सिंह ने जब अपने यहाँ एक विशाल संगीत सम्मेलन का आयोजन किया था तो आप भी आमंत्रित हुये थे । वहाँ भारत के प्रसिद्ध तरादिये नियामतुल्ला खाँ के साथ जब एक दिन संगति करने का अवसर आपको प्राप्त हुआ, तो गत शुरु होते ही दोनों पुरंधर कला मर्मज्ञ एक से एक नवीन छन्द, लय तथा तोड़ों का काम दिखाने लगे । इनकी लक्ष्मन्त देखकर बड़े-बड़े गुणीजन चकित हो गये थे । नियामतुल्ला खाँ ने तो यहाँ तक कह दिया था कि "यह तो भैरव सहाय तबलिया नहीं, फरिश्ते हैं । इनकी अंगुलियों को खुदा ने आँखें दे दी हैं, इसीलिये तो साथी गवैये के सब गत-तोड़े हमें तत्काल दिखा देते रहते हैं ।" महाराज ने प्रसन्न होकर आपको एक रायफल और तलवार भी भेंट की थी । वास्तव में भैरव सहाय जी कनारत-बाज के "प्रतिनिधि कलाकार" हो गये । इनकी विलक्षण सूझ-बूझ की सभी कलाकार प्रशंसा किया करते थे ।

### मसीत खाँ

उस्ताद मसीत खाँ के पिता नवाब वाजिद अली शाह के दरबारी तबलिये थे । मसीत खाँ का जन्म सन् 1890 के लगभग हुआ । आपके तबले की प्रारंभिक तालीम अपने पिता से ही शुरु हुई । आप फर्रुखाबाद बाज के विशेषज्ञ माने जाते हैं, जो कि पूरब-बाज का ही एक अंग है । यद्यपि उस्ताद मसीत खाँ को रामपुर दरबार का राज्याग्रय प्राप्त था, फिर भी आप अधिकतर कलकत्ते में ही निवास करते थे ।

आपके सुमुख प्रो० करामत हुसैन एक उत्कृष्ट तबला वादक हैं ।

### मुनीर खाँ

भारत के मशहूर तबला नवाज उस्ताद अहमद जान यिरकवा के उस्ताद खाँ साहब मुनीर खाँ का जन्म मेरठ जिले के ललियाना गाँव में हुआ था । इनके पिता उस्ताद काले खाँ साहब अधिकांश बम्बई नगर में रहा करते थे । मुनीर खाँ साहब ने 8 वर्ष तक उस्ताद वलीबख्श से तबले की शिक्षा पाई थी । इनके अतिरिक्त आपने अन्य अनेक उच्च कोटि के तबला वादकों के सान्निध्य में रहकर तबला वादन की अनेक नई-नई विशेषताएँ अपने वादन में सम्मिलित कर लीं ।

देश के गिने-कुने तबला वादकों में आपका प्रमुख स्थान था । आपका अधिकांश जीवन हैदराबाद तथा बम्बई में व्यतीत हुआ, तथापि इन्हें महारा

रायगढ़ का आश्रय प्राप्त हुआ । ११ सितम्बर, 1937 ई० को आपका शरीरांत हो गया । आपके शिष्यों में उस्ताद अहमदजान थिरकवा, निखिल घोष, शमसुद्दीन खां, गुलाम हुसैन खां तथा अमीर हुसैन खां के नाम उल्लेखनीय हैं ।

मौलवी राम मितिर

मौलवी राम मितिर बनारस के एक प्रख्यात तबला वादक हुये हैं । आपका जन्म सन् 1870 ई० के लगभग हुआ था । मौलवीराम का संवर्द्धन ऐसे परिवार द्वारा हुआ, जितमें हर समय सारंगी और तबला के स्वर गुंजायमान रहते थे । इनके पिता श्री बिहारी लाल मिश्र उच्च कौटि के तबला वादक होने के साथ-साथ सारंगी में भी दक्ष थे । पिता जी के नेतृत्व में ही मौलवी राम जी को तबले की शिक्षा प्राप्त हुई ।

युवावस्था में मौलवीराम की गर्ना ब्रेष्ठ तबलियों में होने लगी । एक बार ग्वालियर के महाराज श्री माधो सिंह सिंधिया इनके तबला वादन पर मुग्ध हो गये और इन्होंने मौलवी राम को पुरस्कृत किया । कलकत्ता के भवानी पुर संगीत सम्मेलन, मारवाड़ी स्तोत्रियेक्षण आदि संस्थाओं द्वारा आपको स्वर्ण पदक प्राप्त हुये । इस समय आपकी ख्याति दिनो-दिन बढ़ रही थी । कुछ दिन तक राजा जगत किशोर जी आचार्य के सान्निध्य में भी आप रहे । अन्त में आप मुफ्ताबादी 'मैमलसिंह' के महाराज के यहां दरबारी कलाकार नियुक्त हुये ।

मौलवी राम की इच्छावस्था इनके छोटे भाई प्रसिद्ध सारंगी वादक मुंशीराम जी के पास काशी में ही व्यतीत हुई । आपके प्रमुख शिष्यों में अमृतलाल मितिर, विपिन चन्द्र राय, रामकृष्ण कर्मकार तथा हरेन्द्र किशोर राय चौधरी के नाम उल्लेखनीय हैं । लगभग 70 वर्ष की आयु पाकर आप काशी में ही स्वर्ण वासी हो गये ।

मौला बख्श

श्री साहब मौला बख्श का जन्म सन् 1878 ई० में हुआ था, ऐसा गुप्ती जनों का मत है । इनके पिता श्री साहब रहीम बख्श खां तथा बाबा करम खां सिद्ध सारंगी वादक थे, अतः मौलाबख्श का संगीत संस्कारों से सम्पन्न होना स्वाभाविक था । आठ वर्ष की अवस्था से ही इन्हें तबले का कलाकार बनने की जिज्ञासा उत्पन्न हो गयी । मुरादाबाद वाले मुहम्मद हुसैन खां द्वारा आपको तबले की तालीम मिलने लगी ।

अनवरत अभ्यास और कठोर परिश्रम तथा संयम से आप अल्प काल में ही प्रभावशाली तबला वादक हो गये । नवाब रामपुर ने इनकी कला पर मुग्ध होकर इन्हें अपने दरबार में रख लिया । कुछ दिनों तक आप अछन बाई, बीरहर जान, और मलिका जान के यहां भी तबला वादक रहे । चूंकि उस्ताद मौला बख्श का जन्म तथा पालन-पोषण ऐसे परिवार में हुआ, जिसमें संगीत कला परम्परा से विद्यमान थी, अतः इनके पास तबले के बालों का एक विशाल भंडार हो गया था । इसी कारण देश के तत्कालीन छोटे-बड़े संगीतज्ञ आपका सम्मान करते थे । आपके प्रमुख शिष्यों में कलकत्ता के काली बाबू स्व गोपाल जी के नाम उल्लेखनीय हैं ।

### राम तहाय

बनारस-बाघ के प्रवर्तक स्व० राम तहाय जी के पूर्वज मूल रूप से जिला जौनपुर के अन्तर्गत गोपालपुर ग्राम के निवासी थे । बाद में इनके पिता बनारस आकर बस गये ।

राम तहाय जी का जन्म बनारस में सन् 1830 ई० के लगभग हुआ । जब ये केवल दो वर्ष के शिशु थे, तब अपने चाचा का रखा हुआ तबला धंटों पीटते रहे और इसी छोटी सी आयु में तबले का सर्वप्रथम पाठ था था टिट्टी था था तित्ना ठीक तरह से बोलने लगे थे । त्रिताल का ठेका भी इन्हें याद हो गया था । घर वाले इतनी छोटी अवस्था में तबले के प्रति इनकी ऐसी रुचि देखकर आश्चर्यचकित रह गये । जब ये 5 वर्ष के हुये, तब अपने चाचा के शिष्य बनाये गये और तबले की शिक्षा बाकायदे प्रारम्भ हो गयी ।

9 वर्ष की अवस्था में राम तहाय इतना अच्छा तबला बजाने लगे, मानो कोई तबले का उस्ताद बजा रहा हो । ये तबले के अभ्यास में लीन रहते थे । अपने परिश्रम और लग्न के फलस्वरूप राम तहाय शीघ्र ही काशी के प्रेष्ठ तबला वादक समझे जाने लगे । लखनऊ में एक बार तबला के खलीफा उस्ताद मोदू खां ने जब इनका तबला वादन सुना तो वे इनको और बहुत आकर्षित हुये और राम तहाय के पिता से विशेष आग्रह करके इन्हें मांग लिया । फिर कुछ मुहूर्त देखकर उस्ताद मोदू खां ने राम तहाय को अपना शिष्य बना लिया । लखनऊ में शौर हो गया कि एक हिन्दू लड़के को उस्ताद मोदू खां तबले की तालीम दे रहे हैं, इस प्रकार वर्षों बीत गये । जब उस्ताद मोदू खां किसी कार्यवश अपनी ससुराल चले गये, तब राम तहाय अपने उस्ताद की बैठक में अकेले धैरे-धैरे रौने लगे । उस्ताद की बीबी

ने उनसे रौने का कारण पूछा, तो कहने लगे-“अब मुझे तबला कौन सिखायेगा?” ये सुनकर वे हँसने लगीं । राम तहाय को धैर्य देते हुये उन्होंने कहा-“तुम चिन्ता न करो, मेरे वालिद ने मुझे 500 गतें बताई थीं, तो मैं तुम्हें बतला दूंगी।” तब चार महीने में 500 पंजाबी गतें बीबी जी ने राम तहाय को सिखाई । इस बीच उस्ताद मोदू खां भी पंजाब से आ गये और उनका शिक्षा का क्रम पुनः चालू हो गया । इस प्रकार लगभग 12 वर्ष तक राम तहाय जी ने मोदू खां से शिक्षा प्राप्त की । वे 20-20 घंटे दैनिक रियाज किया करते थे ।

लखनऊ में नवाब शंजात उददौला की मृत्यु के पश्चात् वहाँ की नवाबी जब वाजिद अली शाह को प्राप्त हुई, तो इस खुशी में तंगीत का एक बड़ा जलसा किया गया और उसमें अनेक बड़े गायक, नर्तक तथा वादक इकट्ठे हुये । इस जलसे में राम तहाय ने अपना कला-कौशल दिखाकर श्रोताओं को आनन्द विभोर कर दिया । यह जलसा सात दिन तक चला और सातों दिन रामतहाय जी का तबला वादन इसमें हुआ ।

दूसरे दिन दरबार में कलाकारों की भीड़ लग गई । तभी को यह उत्सुकता थी कि देखें नवाब साहब क्या इनाम देते हैं ? कहा जाता है कि इन्हें मोतियों की दो मालाएँ, 4 हाथी तथा बहुत सा खया पुरस्कार में मिला । दूसरे दिन राम तहाय जी मोदू खां साहब के साथ काशी के लिए रवाना हो गये और हिफाजत के लिए नवाब साहब ने अपने तिलंग **घुड़सवार** को इनके साथ कर दिया ।

राम तहाय जी ने अपने अनुज जानकी तहाय का नृत्य छुड़वाकर उन्हें तबले का शिष्य बनाया तथा अन्य भी कई शिष्य बनाये एवं तबले पर एक ग्रन्थ भी तैयार किया । उस ग्रन्थ का नाम उन्होंने “बनारस-बाज” रखा, जो आज उपलब्ध नहीं है । राम तहाय जी ने अपने चाचा से कहा कि अब हमारे घराने का नया बाज “बनारस-बाज” के नाम से प्रसिद्ध होगा । इस बाज को बजाने वाला धूमद, खयाल, ठुमरी, टप्पा, नृत्य, सितार आदि सबके साथ उत्तमता से संगति के अतिरिक्त स्वतंत्र वादन करके भी यश का भागी बनेगा । तभी से बनारस-बाज की नींव पड़ी ।

अपने चाचा और पिताजी की मृत्यु के उपरान्त राम तहाय जी ताधु-बध में रहकर शिष्यों को विद्या-दान करते रहे । अपने भाई बौरी तहाय जी के पुत्र भैरव तहाय को उन्होंने 6 वर्ष तक स्वयं शिक्षा दी । लगभग 46 वर्ष की आयु में राम तहाय जी का स्वर्गवास हो गया । आपके शिष्यों में जानकीतहाय

पुताप और भगतशरण, रघुनंदन, यदुनंदन और बैजू के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं ।

श्री राम तहाय जी को गुणी लोगों से जो अलघ्य चीजें प्राप्त हुई थीं उनमें तिद्ध परन, गज परन, चक्रदार परन, पावत परन, कृष्ण परन, रातलीला परन, दुर्गा परन, हनुमान परन, काली परन, शंकर परन, गणेश परन आदि के नाम उल्लेखनीय हैं । तमा परन द्वारा नारियल अपने आप तम पर आते ही टूट कर टुकड़े-टुकड़े हो जाता था । गज परन द्वारा पागल हाथी को बश में किया जा सकता था और तुलभ का टुकड़ा तो ऐंसा था, जो तंझार की कितनी लय से नहीं मिलता था । बीच में कुछ समय के लिए ऐसी स्थिति भी आ गयी थी, जब एक तबला वादक की अनुचित आवाजकशी के कारण आपने तबला बजाना छोड़ दिया था, किन्तु लोगों के बहुत समझाने-बुझाने पर आपने केवल कुछ शिष्य को शिक्षा देना स्वीकार किया था, जिनका उल्लेख ऊपर किया जा चुका है ।

तामता पुसाद गुटई महाराज।

बनारस के तबला सम्राट "परतप्पू महाराज" के घराने के तबला वादकों में गुटई महाराज वर्तमान समय के प्रसिद्ध तबला-वादकों में हैं । आपका जन्म सन् 1921 ई० के लगभग कबीरचौरा, काशी में हुआ था । आपकी प्रारंभिक शिक्षा घर पर ही आपके पिता पं० बाबा पुसाद मिश्र के द्वारा प्रारंभ हुई । पं० बाबा पुसाद मिश्र स्वयं तबले के कलाकार थे, अतः 7 वर्ष की आयु तक इनके द्वारा गुट महाराज को व्यवस्थित ढंग से शिक्षा मिलती रही । पिताजी की मृत्यु के बाद आपकी तालीम पं० बिक्रम जी मिश्र के द्वारा आगे बढ़ती रही । अत्यन्त रिया और अधिक परिश्रम द्वारा आपने इसमें अच्छी सफलता प्राप्त कर ली, जिसके फलस्वरूप आपके पास विविध संगीत सम्मेलनों के निमंत्रण आने लगे और इस प्रकार आपकी कला और भी परिष्कृत हो गयी । बिहार के गवर्नर श्री अणु जी द्वारा आपको एक प्रमाण पत्र भी मिला था । सन् 1980 ई० में आपको भारत सरकार ने "पद्मश्री" से विभूषित किया था और दिसम्बर, 1985 में कलकत्ता के "हाफिज अली पुरस्कार" से भी सम्मानित किया गया ।

तीन ताल, स्पक, धमार और सवारी आपकी प्रिय तालें हैं । कोडरमा (बिहार) के राजा साहब आपके शिष्यों में से प्रमुख हैं ।

हबीब उद्दीन खां

समकालीन तबलियों में आप भी अपना एक विशेष स्थान रखते थे । आपका जन्म सन् 1899 ई० में मेरठ में हुआ था । आपके पिता उस्ताद शम्भू

खां साहब भी प्रसिद्ध तबलिये थे । उन्होंने से आपने लगभग 12 वर्ष की अल्पायु से तबले की तालीम लेनी प्रारम्भ की । बाद में आपने दिल्ली घराने के खलीफा उस्ताद नत्थू खां से भी सीखा ।

अजराड़ा घराने की तालीम अपने पिता और दिल्ली घराने की शिक्षा उस्ताद नत्थू खां से प्राप्त करके आप इन दोनों घरानों के तबला वादन में अत्यन्त निपुण हो गये थे । इनके अतिरिक्त अन्य घरानों को तबला भी आप बजाते थे । भारत के विभिन्न संगीत सम्मेलनों में आप आदर के साथ निमंत्रित किये जाते थे । लखनऊ संगीत सम्मेलन द्वारा आपको संगीत सम्राट की उपाधि प्राप्त हुई थी । सन् 1970-71 में आपको "संगीत नाटक अकादमी" का पुरस्कार मिला था ।

जीवन के अन्तिम दिनों में हबीब उद्दीन खां बक़्ते के रोग से पीड़ित रहे । 20 जुलाई, 1972 को मेरठ में ही आपका निधन हो गया ।

=====

### अम्बादत्त आगले =====

मुखंगाचार्य श्री अम्बादत्त आगले का जन्म सन् 1920 ई० में इन्दौर नगर में हुआ । आपके घराने की संबंधित परम्परा सुदीर्घ काल से उच्च कोटि की रही है । आप भारत विख्यात मुखंगाचार्य सखराम जी आगले के सुपुत्र हैं । मृदंगवादन कला आपने अपने पिताजी से ही प्राप्त की । पिताजी की सत् प्रेरणा और अपने अटूट परिश्रम के द्वारा आपने 20 वर्ष की आयु में ही इन्दौर दरबार से मृदंगाचार्य पद प्राप्त करके कीर्ति अर्जित की । कई वर्षों तक इन्दौर महराज के आश्रय में रहने के पश्चात् अम्बादात जी ने लखनऊ में मेरिस-म्यूजिक-कालेज में भी कुछ दिनों तक अध्यापन कार्य किया ।

सुप्रसिद्ध "मृदंग-केसरी" नाना साहेब पानसे के घराने की वादन कला का प्रदर्शन आप भलीभाँति करते हैं । आपकी वादन में अनूठी विशेषता आपके मृदंग वादन का लयीलापन है । उत्कृष्ट लयकारी और बोलों की सफाई देखकर बड़े-बड़े गुणी भी आपसे प्रभावित हुये बिना नहीं रहते ।

वर्तमान समय में आप इंदौर में रहते हैं और जब तब भारत के विभिन्न स्थानों पर अपनी कला का प्रदर्शन करके कला-प्रेमियों को तृप्त करते रहते हैं ।

### अयोध्या प्रसाद =====

पखावज के धुरंधर वादक स्व० पं० गया प्रसाद जी के सुपुत्र पं० अयोध्या प्रसाद को पखावज का प्रशिक्षण अपने दादा । जो कि कुदरु सिंह जी के अनुज थे। से प्राप्त हुआ । उनकी मृत्यु के पश्चात् पिता श्री गया प्रसाद जी से शिक्षा मिली ।

गत कई दशकियों से पं० अयोध्या प्रसाद जी का पखावज वादन दिल्ली तथा लखनऊ के आकाशवाणी-केन्द्रों से होता रहता है । राष्ट्रीय कार्यक्रमों में भी आप कई बार आ चुके हैं और विभिन्न उत्कृष्ट गायक-वादकों के साथ संगति करके आपको अपूर्व उचाति मिली थी। आपकी दृष्टि में संगति की आदर्श पद्धति का निर्वाह तभी संभव है, जब कि दोनों कलाकार एक दूसरे के स्वभाव से परिचित हों, और यह पहचान साथ-साथ



पं० अयोध्या प्रसाद जी धारणा थी कि जब तक पखावजी को सौ-दो सौ ध्रुवपद याद न हों, तब तक वह अपने कार्य में पूर्ण दक्ष नहीं हो सकता। स्व० उस्ताद वजीर खां खं नवाब छम्मन साहब से प्राप्त हुये अनेक ध्रुवपदों का संग्रह अयोध्या प्रसाद जी के पास था तथा पूर्वजों की डायरी के रूप में फ्रांसीसी ध्रुवपदों का एक विशाल और अद्वितीय संग्रह भी आपके पास सुरक्षित था।

पं० अयोध्या प्रसाद जी मृदंग वादन परम्परा के इतिहास में एक महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं। आपके चार पुत्र-शीतला प्रसाद, नारायण प्रसाद, कुन्दन प्रसाद और रामजी दास हुये। इनमें से नारायण प्रसाद तथा कुन्दन प्रसाद पर अयोध्या प्रसाद ने वर्षों परित्रम करके उन्हें पूर्वजों की याती सुरक्षित रखने योग्य बनाया, किन्तु काल के निर्मम प्रहार से दोनों ही अल्पायु में दिवंगत हो गये। इस कारण पंडित जी का हृदय विदीर्ण हो गया।

आपका स्वभाव बड़ा सरल था, इसलिये विद्वता की आशा सामान्य व्यक्ति को सहज ही स्पष्ट नहीं हो पाती थी, किन्तु गुण-ग्राहकों से आप सदैव धिरे रहते थे। आपके वर्तमान गणस्त्री शिष्यों में आचार्य डा० कैलाश चन्द्र देव बृहस्पति का नाम उल्लेखनीय है। 26 दिसंबर, 1977 को 91 वर्ष की दीर्घायु प्राप्त करके पं० अयोध्या प्रसाद जी का स्वर्गवास हुआ।

गणेश चतुर्वेदी  
=====

ब्रज भूमि के प्रसिद्ध वल्लभ कुल के मृदंग और तबला वादक श्री गणेश चतुर्वेदी का जन्म संवत् 1921 वि० में हुआ। मयुरा निवासी प्रसिद्ध संगीतज्ञ श्री चंदन झा जी चौबे के साथी होने के कारण मृदंग और तबला वादन में आपको अद्वितीय ख्याति प्राप्त हो गयी थी। वल्लभ कुल के गोस्वामी संगीत प्रेमी प्रायः आपको अपने साथ ही रखते थे।

तबला और मृदंग की कला में आपने ब्रज भूमि के अतिरिक्त अन्य नगरों में भी ख्याति अर्जित की। स्वभाव से अधुरभाषी तक हास्य रस के प्रेमी होने के कारण आप प्रसन्न मुद्रा में रहते थे। पौष, सम्वत् 1996 वि० को 76 वर्ष की अवस्था में आपका स्वर्गवास हो गया। कवि दत्त जी द्वारा लिखित कवितांश, जो आपके निधन पर लिखा गया था, इस प्रकार है :-

वल्लभीय बालकें के तुषर खिलौना खरे,  
हाव-भाव भरे, हास्य-रस के अवतार थे,  
दर्शनीय दिव्य अंग, मूर्ति गणनायक सी,  
मधुर मृदंग के "गणेश" गतिकार थे ।

### गुस्तेव पटवर्धन

प्रसिद्ध मृदंगाचार्य पं० गुस्तेव जी पटवर्धन प्रसिद्ध संगीतज्ञ स्व० विष्णु दिगंबर बलुस्कर के साथी और मित्र थे । इनके पूर्वज पटवर्धन बंधु मिरज के वेदपाठी ब्राह्मण थे, अतः गुस्तेव भी बाल्यावस्था से ही संस्कृत की शिक्षा प्राप्त करके वेद अध्ययन की ओर अग्रसर हुये । कुछ समय बाद आपको तबला सीखने की इच्छा हुई, तो आपने मिरज में श्री रामभाऊ गुरब से तबला की प्रारंभिक शिक्षा लेनी आरंभ कर दी ।

जब एक दिन गुस्तेव ने श्री रामभाऊ से तालीब को आगे बढ़ाने के लिए प्रार्थना करते हुये कहा कि मुझे तबला में अब कुछ आगे बताइये, क्योंकि मैं इस कला में प्रवीणता प्राप्त करना चाहता हूँ, तो रामभाऊ ने कुछ क्रोष्ण मृदा में ताना देते हुये कहा कि यह स्त्री कला नहीं है, जिसमें चाहे जो कोई पारंगत हो जाय । तुम ठहरे पंडा-पुरोहित । अपना काम करो, इस झगड़े में पड़कर क्या लोगे । उनका सह ताना सुनकर गुस्तेव के हृदय पर स्केस्सी चोट लगी जिसने इन्हें कलाकार बनने के लिए मजबूर कर दिया । आपने तुरन्त अपने गुरु रामभाऊ से कहा कि "अच्छा अब मैं आपसे कुछ नहीं पूछूंगा तथा मिरज के बाहर जाकर इस कला को प्राप्त करके ही आपको मुँह दिखाऊंगा और प्रमाणित कर दूंगा कि पुरोहित और वडे भी परिश्रम द्वारा कलाकार हो सकते हैं ।"

उन दिनों नाना ताहब पान्से के प्रथम शिष्य पं० वामनराव चांदबडकर हैदराबाद दरबार में मुलाजिम थे जिनकी मृदंग और तबला वादन में बड़ी अच्छी तैयारी थी । गुस्तेव पटवर्धन उनके पास हैदराबाद को चले दिये और उन्हें तबला सीखने की अपनी उत्कट अभिलाषा के साथ-साथ अपनी प्रतिज्ञा भी बताई कि अब तो मैं तबला सीखकर ही आर जाऊंगा । पं० वामनराव जी ने थोड़ी सी जांच करके यह मालुम कर लिया कि यह विद्यार्थी तबला में पारंगत हो सकता है, अतः इनकी शिक्षा प्रारंभ कर दी । बहुत समय तक परिश्रम करते हुये स्वं गुरु सेवा कार्य निभाते हुये आपने तबले में अच्छी उन्नति कर ली ।

सन् 1901 ई० में, जब लाहौर में गांधर्व महाविद्यालय की स्थापना हुई तो श्री विष्णु दिगंबर पलुस्कर के अनुरोध से पं० गुस्टेव पटवर्धन वहाँ पर विद्यार्थियों को तबला-शिक्षा देने लगे । इस विद्यालय में पलुस्कर जी का और इनका अति निकटतम संबंध रहा । विद्यालय के बाहर भी जब कहीं पलुस्कर जी का संगीत कार्यक्रम होता तो तबले की संगति गुस्टेव पटवर्धन ही करते । यहाँ पर आपने बहुत से शिष्य तैयार किये जिनमें पं० बानू राव गोखले का नाम विशेष उल्लेखनीय है जिन्होंने इस विद्या में आगे चलकर बहुत नाम पाया । सन् 1903 में "मृदंग-तबला वादन-पद्धति" आपने प्रकाशित कराई और फिर इसका दूसरा भाग भी प्रकाशित हुआ ।

सन् 1914 ई० के लगभग आप गांधर्व महाविद्यालय, लाहौर को छोड़कर मिरज आ गये और अगले धर पर ही निवास करने लगे । गुस्टेव जी बड़े सरल स्वभाव, सात्त्विक प्रकृति के मितभाषी ब्राह्मण थे । आवश्यकता से अधिक बातें वे किसी से नहीं करते थे । अंत में सन् 1919 ई० में, मिरज में ही आपका शरीरांत हो गया ।

गोविन्द राव देव राव

बुरहानपुरकर ।

श्री गोविंद राव जी बुरहानपुरकर मध्य प्रदेश के बुरहानपुर नामक नगर के निवासी थे । आपकी मूल तीन बी० दि० इ० नगर में रहती आई है, अतः आपकी प्रतिष्ठा गोविन्दराव बुरहानपुरकर के नाम से हुई ।

परिवार की गरीबी के कारण आपको स्कूली शिक्षा अधिक प्राप्त न हो सकी । जैसे जैसे मराठी फाइनल कर लें, किन्तु संगीत के प्रति आपकी रुचि बाल्यकाल से ही थी । इसके पिताजी संगीतज्ञ थे, अतः 5 वर्ष की आयु से ही इन्हें संगीत सीखने का प्रोत्साहन मिला । 15 वर्ष तक आप मृदंग खखावज का ही अभ्यास करते रहे । साथ ही इन्दौर तथा बुरहानपुर में तबले का अभ्यास भी किया । स्वर्गीय हर-हर बुवा कोषरगाँवकर के पास आपने ध्रुवद-धमार आदि का भी अभ्यास किया किन्तु अधिकतर हुकाव मृदंग तथा तबला-वादन पर ही रहा । मध्यांतर काल में हैदराबाद के स्व० बा० वामनराव जी के पास भी कुछ समय तक इन्होंने तबले की शिक्षा प्राप्त की । अन्त में नाना पान्से के प्रमुख शिष्य सखाराम जी के ये शिष्य हो गये और उन्होंने इन्हें मृदंग वादन कला में पारंगत कर दिया ।

अब अब श्री गोविन्दराव एक उत्कृष्ट मृदंग तथा तबला बादक हो गये थे । इन्हीं दिनों आब आचार्य बिष्णु दिगंबर बलुस्कर के संबंध में आबे और उनके साथ तमस्त भारत के अतिरिक्त बर्मा, सीलोन आदि देशों की यात्रा करने का इन्हें तुबोग मिला । आचार्य बलुस्कर जी से ही प्रेरणा पाकर इन्होंने "मृदंग-तबला-बादन तुबोध" के तीन भाग तथा "भारतीय ताल मंजरी" पुस्तकें लिखीं, जो प्रकाशित हो गयीं ।

तन् 1929 ई० में अहमदाबाद में एक संगीत-सम्मेलन हुआ जिसमें स्व० तरदार बल्लभ भाई बटेल के द्वारा आबको "मृदंगाचार्य" की उपाधि प्राप्त हुई । गांधी महाविधालय, दिल्ली के तुबोध-जयंती महोत्सव के अवसर पर गोविन्दराव गुरु जी को भारत के राष्ट्रपति डा० राजेन्द्र प्रसाद जी ने सम्मानित किया व पुरस्कृत किया । मार्च, तन् 1955 में "संगीत-नाटक-अकादमी" की ओर से पुनः आबका उच्च सम्मान किया गया ।

गुरु जी ने प्रतिष्ठित नृत्यकार श्री उदय शंकर के "कल्पना" चित्र में तथा सरकारी फिल्म डिबीजन में सकल बखाबज बादन किया था । आबका प्रिय राग तोड़ी तथा प्रिय ताल धमार था । हिज मास्टर्स बास्त तम्बनी ने आबके मृदंग-बादन के कुछ ग्रामोफोन-रिकार्ड भी प्रकाशित किये थे ।

20 जून, 1957 को सांकाळ 4 बजे भारत के बबोबुद्ध मृदंग बादक वं० गोविन्द राव देवराव गुरु जी का निधन हो गया । कृत्य के समय आबकी आयु 82 वर्ष की थी ।

#### घनश्याम बखाबजी =====

श्री नाथद्वारा के प्राचीन प्रतिष्ठित बखाबजी शंकर लाल जी के तुबुत्र श्री घनश्याम बखाबजी का जन्म संबत् 1926, ज्येष्ठ कृष्ण 8 को हुआ । जब आबकी अवस्था 7 वर्ष की थी, तब से ही आब श्रीनाथ जी के मंदिर में अबने बिताजी के बात मृदंग बादन सुना करते थे । कलतः कलापूर्ण संस्कार आबके हृदय में भी अंकुरित हो गये । 13 वर्ष की आयु में आबका विवाह हो गया और आबने बिताजी से मृदंग बादन की निबमित शिक्षा भी आबको प्राप्त होती रही । बरिगाम स्वस्व मृदंग बादन में आबने अच्छी छ्वाति प्राप्त कर ली । आबके काका श्री खेम लाल जी मृदंग बादन कला में अत्यन्त प्रवीण थे और यात्राओं के भेद तथा तालों के विषय में अच्छी जानकारी रखते थे । इन्होंने "मृदंग सागर" नाम से एक पुस्तक लिखनी आरम्भ की, जिसमें बहुत सी तालों

२५ वर्ष रला और बरन लिखे गये । किन्तु भाग्य चक्र से संबन्ध 1934 में ही इनका शरीरांत हो गया और वह ग्रन्थ अधूरा ही रह गया। खेमलाल जी की मृत्यु के तमब से 9 वर्ष के ही थे, मृत्यु शोक के धक्के से धनराज जी के पिता का मस्तिष्क कुछ विकृत ता हो गया अतः वह हुस्तक ज्यों की त्यों रखी रही । 5 वर्ष तक भी जब इनके पिता का चित्त भ्रम दूर न हुआ, तब इनकी माता जी ने उनको सम्मति दी की आब कुछ तमब के लिए तीर्थ यात्रा करें तो संभव है कुछ लाभ हो । तब यात्रा का बियार निश्चित हुआ और सकुटुम्ब आब लोग यात्रा को चल दिये । इत यात्रा में स्थान-स्थान पर बड़े-बड़े गुणी और संगीत प्रेमियों का इनको तान्निध्य प्राप्त हुआ। कई जगह से भेंट में बस्त्राभूषण प्राप्त हुये और परिचय बढ़ा । इत यात्रा से धनराज जी के पिता को तो लाभ हुआ ही साथ ही आबको भी बड़े-बड़े गुणी जनों की कला सुनने और देखने का सुअवसर प्राप्त हुआ ।

अंत में संबन्ध 1950 में आबके पिता जी का भी निधन हो गया और "मृदंग-तागर" हुस्तक को पूर्ण करने की इच्छा उनके हृदय में ही रह गयी । इतके बरचात् श्री धनराज जी ने अपने पूर्वजों के ज्ञान का लाभ उठाकर इत ग्रन्थ को पूर्ण करके संबन्ध 1968 में प्रकाशित किया ।

धनराज जी के बरचात् आबके पुत्र श्री बुरुधोत्तम बखाबजी ने श्री नाथद्वारा-मंदिर में बखाबजी के स्म में सेवा करते हुये अपने पूर्वजों की कला को सुरक्षित रखा है ।

#### बं० चतुर लाल =====

बं० चतुरलाल का बिरबात था कि बोलों का निकाल तकाई से हो और मुश्किल गतों के वृत्तुलीकरण में खूबतरती रहे । बादन का उनका टंग निराला था । तदा वृत्तन और मस्त रहने वाले बं० चतुरलाल की उंगलिबां तदैव तालमय नर्तन करती रहती थीं । वे जैसे ताल-लब के तागर में डूबे रहते थे, हर तमब मस्त रहते थे ।

बं० चतुरलाल का जन्म उदयपुर में हुआ । आठ वर्ष की आयु में उन्होंने सख्ख बं० नाथ वृताद जी से शिक्षा ग्रहण करनी आरंभ की । 20 वर्ष की आयु में उन्होंने उस्ताद हाफिज मिबां ताहब से प्रशिक्षण लेना गुरु किया जो अतें तक जारी रहा । उस्ताद धिरकबा खां से भी उन्होंने बहुत कुछ सीखा और बं० रबिशंकर से उन्होंने तबला संगति का तरीका सीखा । दक्षिण भारत के बिद्वानों से भी उन्होंने बहुत कुछ ग्रहण किया । तन् 1948 में वे आकाशवाणी, दिल्ली में कलाकार के स्म में कार्य करने लगे ।

उन्होंने 1952 में बं० ओंकार नाथ ठाकुर के साथ काबुल, 1955 में उस्ताद अली अकबर खाँ के साथ अमरीका, 1957 में बं० रबिंद्रकर के साथ अमरीका, कनाडा एवं यूरोप, 1960 में गिष्टमंडल के साथ मंगोलिया एवं रूस, 1961 में श्रीमती शरनरानी के साथ आस्ट्रेलिया व यूरोप तथा 1964 में अपने भ्राता बिख्वात तारंगी बादक बं० राम नारायण के साथ यूरोप की यात्रा की। आपके स्वतंत्र वादन और तंगति के कई रिकार्ड निकल चुके हैं। बं० चतुर लाल ने देश-विदेश में काफी ख्याति अर्जित की।

गुणी बादक बं० चतुर लाल 40 वर्ष की आयु में ही 14 अक्टूबर, 1965 को दिवंगत हो गये।

### जहांगीर खाँ =====

देश के मूर्धन्य तथा बखोबूद तबला बादक इंदौर निवासी उस्ताद जहांगीर खाँ के निधन से भारतीय संगीत के परिरक्षित व्यक्तित्व का लोप हो गया। कठोर परिश्रम एवं वृदीर्घ तबला के द्वारा प्राप्त तबला वादन की कला के प्रचार एवं प्रसार में उनके प्रयास स्मरणीय रहेंगे।

बिधाध्यायन में सर्वदा तत्पर रहकर उस्ताद जहांगीर खाँ ने विशाल शिक्षा सम्पुदाय को तबला वादन की शिक्षा दीक्षा प्रदान की। तबला वादन की कठिन एवं परिश्रमपूर्ण कला को सुरक्षित रखकर बिकातो-न्मुखी करने की ओर वे तदा ही प्रयत्नशील रहे। देश के विभिन्न स्थानों में तथा आकाशवाणी केन्द्रों पर उस्ताद जहांगीर खाँ के शिक्षा कार्यरत हैं। उनके शिष्यों की संख्या 400 के लगभग है।

उस्ताद जहांगीर खाँ का जन्म बाराणसी में सन् 1864 ई० में हुआ तथा उनका बाल्यकाल बटना में व्यतीत हुआ। उनके पिता श्री अहमद खाँ स्वयं बिख्वात तबला बादक थे तथा "बूरब-बाज" तबला वादन प्रणाली में तिष्ठस्त रहे। इसी कारण उस्ताद जहांगीर खाँ भी बूरब बाज वादन प्रणाली में विशेषता रखते थे। अपने पिता के अतिरिक्त बटना में तत्कालीन वृत्तिद तबला बादक उस्ताद मुबारक खाँ से उन्होंने तबला वादन की शिक्षा प्राप्त की। लखनऊ के वृत्तिद तबला बादक उस्ताद आबिद हुसैन खाँ से उस्ताद जहांगीर खाँ ने लखनऊ वादन शैली का विशेष प्रशिक्षण प्राप्त किया। अतः बूरब बाज व लखनऊ बाज में निष्णात थे। दोनों के स्पष्टतः वादन का प्राबिधिक स्वरूप व अनुकूल साथ तंगति उनके वादन के प्रमुख गुण थे।

होल्कर राज्य के शासन काल में इन्दौर नगर संगीत कला का केन्द्र था । महाराजा तुकोजीराव होल्कर संगीत के प्रशंसक थे । प्रति वर्ष होलिकोत्सव का आयोजन होता था जिसमें संगीत के मूर्धन्य कलाकार इंदौर राज दरबार में निमंत्रित होते थे । परिणामतः उस्ताद जहांगीर खां इंदौर की ओर आकृषित हुये उन्हें होल्कर राज्य में तबला बादक के बट वर में सम्मानित किया गया । इंदौर के प्रति उस्ताद जहांगीर खां तदैव निष्ठावान रहे व आजीवन इंदौर में ही निवास करते हुये तबला बादन की कला का प्रसार करते रहे ।

अखिल भारतीय संगीत सम्मेलनों में उस्ताद जहांगीर खां ने तबला बादन कला के नैपुण्य का परिचय दिया। आकाशवाणी इन्दौर-भोपाल से उनके स्वयं तबला बादन के तथा साथ संगति के अनेक कार्यक्रम प्रसारित हुये । स्वयं तबला बादन एवं साथ संगति दोनों ही क्रियाओं में वे निष्ठस्त थे ।

बोलों की स्पष्टता एवं गायन बादन के अनुस्यू साथ संगति उनके बादन कला की विशेषता थी । उनकी साथ साथ संगति कार्यक्रम के सहज ही अनुकूल रही । स्व० उस्ताद रजबअली खां तथा वर्तमान तुबिख्वात गायक डा० कृष्णराव शंकर बंडित के साथ उन्होंने आकाशवाणी कार्यक्रमों में साथ संगति की थी । तुबिख्वात बादकों के साथ भी उन्होंने कुशलतापूर्व साथ-संगति करके उच्चाति अर्जित की ।

भारतीय संगीत कला के क्षेत्र में उनकी सेवाओं का मूल्यांकन करते हुये उन्हें महामहिम राष्ट्रपति द्वारा सन् 1959 ई० में सम्मानित किया गया । भारतीय संगीत नाटक अकादमी द्वारा उन्हें केलोगिष्ठा प्रदान की गई। इंदिरा संगीत विश्वविद्यालय, छैरागढ़ के द्वारा उस्ताद जहांगीर खां को "डॉक्टर ऑफ म्यूजिक" की उपाधि प्रेषित की गयी । "बंबई संगीत समाज" के द्वारा भी सम्मानित हुये ।

स्व० श्री चतुरलाल उस्ताद जहांगीर खां के शिष्य के शिष्य थे । वर्तमान शिष्यों में से सर्व श्री नारायण राव एवं महादेव राव इंदूरकर, श्री खरगौनकर आदि नवीन पीढ़ी के कलाकारों के नाम उल्लेखनीय हैं ।

उस्ताद जहांगीर खां के विचार आशावादी थे। वर्तमान कठिन जीवन प्रणाली में विद्यार्थियों के लिए रिवाज करना संभव नहीं है, वह उनका निश्चित अभिमत था । इत बयोबृद्ध ताल-मनीषी की मृत्यु ॥ मई, 1976 को हो गयी ।



## जाकिर हुतेन =====

जाकिर हुतेन का जन्म 9 मार्च, 1952 को बंबई में हुआ। वह कलाकार लक्ष्मण बातावरण में ही बला। पिता उस्ताद अल्लारखा बिशबबिखवात तबला-बादक होने के नाते बालक जाकिर का खेल ही जैसे ताल-लव का बिशब था। जाकिर हुतेन ने 5 वर्ष की आयु से ही अपने पिता से तबला बादन सीखना गुरु किया। स्कूली प्रदर्श के साथ-साथ तबले का अभ्यास भी जारी रहा। इसके अलावा इत कलाकार को बं० रबि शंकर रबं उस्ताद अली अकबर का बरत हस्त मिला। जाकिर की मान्यता है कि इन दिग्गज कलाकारों ने ही उसे तंगति की कला सिखाई।

जाकिर हुतेन देश भर के कलाकारों के साथ तंगति कर चुके हैं। इसके अलावा इतें युवा कलाकार ने महाबिष्णु, जान मेकोगलिन, जार्ज हैरितन, जान हाडीं आदि पश्चिमी तंगीतज्ञों के साथ भी तंगति की है। इत प्रकार इत कलाकार ने इत बात को अतत्त्व सिद्ध कर दिया कि पूर्व और पश्चिम कभी मिल नहीं सकते।

जाकिर हुतेन आस्ट्रेलिया तथा यूरोपीय देशों की यात्रा कर चुके हैं। अभी वह कलाकार कैलीफोर्निया (अमरीका) में अली अकबर कालेज आफ म्यूजिक से सम्बद्ध है। इसके अलावा जाकिर हुतेन विदेशों में भाषण प्रदर्शन भी कर चुके हैं।

## जोध सिंह =====

मध्यकालीन मृदंग बादकों में कुदु सिंह एक बिखवात बख्खजी हो गये हैं। इनके समकालीन बख्खजियों में बनारस के बाबू जोधसिंह का नाम भी आदर के साथ लिखा जाता है। प्रदर्शन और प्रसिद्धि से दूर रहकर शांति साधना को आप बिशेष महत्व देते थे, अतः इधर-उधर जाकर रईसों या राजाओं को तुनाने तथा तंगीत महकिलों में जाकर प्रदर्शन करने से आप ब्यातम्भ बचते ही रहते थे। किन्तु निबम पूर्वक बीणाबाणि तरस्वती देवी के सम्मुख मृदंग बरनों का दैनिक बाठ किया करते थे। इत प्रकार आप एक शांति प्रकृति के संत पुरुष थे। प्रसिद्ध बख्खजी नाना ताहब बानसे के गुरु होने का सौभाग्य आपको प्राप्त था।

श्री कुटुम्बिंह का बाज जितना कठिन था, जोधतिंह का उतना ही तीधा व तरल था । इसका एक उदाहरण श्री भरत व्यास । जो कि महाराज कुटुम्बिंह के घराने के शिष्य हैं । इस प्रकार बताया करते हैं - धड़न्न, तड़न्न, दे दे धिलांग, कुदे, धुमकट, धिट, तिट, धत्ता, तड़धा, धुंगा, तक्का आदि ऐसे उखाड़-मछाड़ के बोल कुटुम्बिंह के हैं, किन्तु जोधतिंह जी के "कटतक, तिरकटतका, धातिकुधान, कटिधु, नगतिरकट-तक, गददी, गदिगन, धिटतिट ताधिङनग, नकटतगन, किङनग, नगधे, धिरकटिधु, किङनाधित्ता, कुधिता" आदि बालों में कोमलता है । इस प्रकार उक्त दोनों कलाकारों के बोलों में अलग-अलग विशेषताएँ पाई जाती हैं ।

एक बार नाना ताहब जानते कीर्तन मंडली के साथ काशी बधारे । एक मंदिर में उनकी मंडली का कीर्तन हुआ, तो उनके विचित्र मृदंग बादन को सुनकर निम्नश्रुति श्रोताओं की भीड़ बढ़ने लगी । उन दिनों नाना जानते की बाल्यावस्था थी, अतः इस बालक की प्रतिभा पर सभी मुग्ध थे । जब कुछ कला प्रेमियों ने बाबू जोधतिंह की बात भी इनते जिज्ञासु किबा और उनके सीठे बोलों की प्रशंसा की तो नाना ताहब जानते उत्तुकतापूर्वक बोले, "ऐसे गुणी को तो मैं जरूर सुनना चाहता हूँ ।" जब नाना ताहब को यह बताया गया कि बाबू जी तो वहाँ आकर नहीं बजायेंगे, क्योंकि वे रकांतश्रिष्ठ और प्रदर्शनों से दूर रहते हैं, तब नाना जानते अपने पिता जी से आज्ञा लेकर उनके घर जाने को तैयार हो गये । उस समय जोधतिंह जी निश्चिन्तार तरस्वती टेबी की पूजा करके मृदंग बादन आरंभ करने ही वाले थे । तबस्त घर सुगंधित द्रव्यों-धूप, अगरबत्ती, चन्दन आदि से मलक रहफ बा । ऐसे शुद्ध वातावरण में जब नाना जानते पहुँचे और अपने साथियों के साथ उनका मृदंग बादन सुना तो ऐसा लगा मानो पलघोर बर्षा हो रही है । उनके बोलों में कभी बादलों की गरज मालूम होती तो कभी बिजली की चमक । इस प्रकार कई घंटे तक आकाश विचित्र मृदंग बादन सुनकर सब लोग आनंदविभोर हो गये । तब नाना जानते ने आत्मविभोर होकर तरल भाव से कहा- "गुल्लेब, ऐसी बखाबज मैंने आज तक नहीं सुनी । अपने भंडार से इस तेबक को भी कुछ भिक्षा प्रदान कीजिये ।" यह कहते हुये नाना ताहब ने बाबू जोधतिंह के पैर पकड़ लिये । तब बाबू जी ने उनकी प्रार्थना स्वीकार करके उन्हें अपना शिष्य बना लिया और अपनी कला का प्रताप देकर उन्हें आशीर्वाद दिया । बाबू जोध तिंह की प्रौढ़

और प्राचीन कला प्राप्त करके नाना ताहब बानते उस समय ऐसे चमके कि उत्तर और दक्षिण भारत में उनकी जोड़ को एक भी बखाबजी नहीं था । आपका शिष्य सम्प्रदाय बहुत बिसाल है, जिसमें स्व० महाराज जी, गोविंद राव-देवराव गुरु जी, मन्खन जी बखाबजी आदि के नाम बिशेष उल्लेखनीय हैं । कहा जाता है कि बाबू जोधतिह के शिष्य नाना ताहब बानते के बांच तो शिष्य थे, इसीलिए उनको "बानतौ" कहा जाता था । वास्तव में दक्षिण में मृदंग बिद्या के इतार का श्रेष्ठ आपको ही है ।

बाबू जोधतिह के जन्म तथा मृत्यु संबंध के ठीक-ठीक आंकड़े उपलब्ध नहीं हैं, किन्तु अनुमानतः आप उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में हुये थे ।

### जोराबर तिह =====

ये ग्वालियर दरबार के इतिह तबला बादक थे तथा कुदउतिह के समकालीन होने के साथ-साथ उनके मुगाढ़ मित्र भी थे । ये मुहबतः खवाल गावकों की संगति बड़े मधुर और आकर्षक ढंग में किया करते थे । इनके बोल स्पष्ट होने के साथ-साथ बड़े माधुर्यपूर्ण होते थे । खवाल गावकों की संगति करने में उस समय जोराबर तिह की बड़ी इतिहि थी । इनका स्वभाव बड़ा तरल और बिनम्र था, अतः महाराज जबाजी-राव इन पर बिशेष कृपा दृष्टि रखते थे । 19वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में ग्वालियर में ही आपका शरीरांत हो गया ।

### तारा नाथ =====

"आज बिश्व ताल के इति सजग है । भारत ताल और तालमय बाधों का घर है । भारत में 500 से अधिक ताल हैं, जिनमें आज 12-13 लोकप्रिय हैं । इस बाध की अबनी तकैत मुगाली है । इसके चार घराने हैं- दिल्ली, अजराइफ़ मेरठ, पंजाब और बुरख । ताल ठेका से भिन्न हैं और दीबचंदी वास्तव में ठेका है, ताल नहीं ।" ये बिचार तबला बादक बंडित तारा नाथ के हैं ।

उत्तर भारतीय एवं दक्षिण भारतीय ताल बद्धतिबों के तुलनात्मक अध्ययन में लीन बं० तारानाथ अभी तबला बादन के लिए शीघ्रलिपि तैयार करने में लगे हुये हैं । ताल और लय के आपके बिश्लेषण से ऐसा लका कि बं० तारानाथ का जीवन संगीत की सेवा के लिए समर्पित है ।

बं० तारानाथ ने बताया कि यह मुगाली पूर्ण रूप से गणित पर आधारित है । इसमें काल, मार्ग, बेशकारा, क्रिया, अंग, बिभाजन, कला

।ताली और घुड़गर्ज।, लब ।मात्रा का तमब।, बति ।मृदंगा, गोंबुच्छा, तमा आदि। और बिस्तार ।जो बोधगम्ब हो। का महत्त्व है । श्रुतिद्व तबला बादक ने इस बात पर जोर दिया कि अंगों का कायम रखना अत्यावश्यक है ।

बं० तारानाथ का जन्म तन् 1914 ई० में मंगलौर।दक्षिण कनारा। में हुआ । कला और साहित्य के बारिबारिक बातावरण में बं० तारानाथ ने कला के विभिन्न बंधों की शिक्षा पाई, किन्तु तबला बादन के श्रुति उनका रुझान विशेष रहा । चित्रकारी एवं तबला सीखने की उत्कट आकांक्षा उन्हें तन् 1932 में बम्बई ले आई, जहाँ उन्होंने सर जे०जे० स्कूल आफ आर्ट्स में ललित कला में डिप्लोमा हासिल करने के साथ-साथ चि० तुबाराब जी ब्रंकोलेकर, स्व० लक्ष्मण भास्कर खू जी बर्बतकर एवं स्व० कैजाब मुहम्मद से तबला शिक्षा जारी रखी । बाद में उन्होंने उस्ताद गम्मुद्दीन खाँ से मार्गदर्शन प्राप्त किया ।

बं० तारानाथ के लिए तबला आत्माभिव्यक्ति का एक साधन है। उनकी भारतीय तंगीत की दोनों स्त्रों ।उत्तर एवं दक्षिण भारतीय ताल बद्धतियों का तुलनात्मक अध्ययन। पर बार्ता श्रुतारित हो चुकी है । वे भारतीय बिद्या भवन में अध्यापक रहने के बाद बंडित रबिगंकर की संस्था "किन्नर" में भी तबला शिक्षक रहे हैं । तम्भुति तबला एवं मृदंग पर पुस्तकें लिखने में व्यस्त हैं ।

### नाना बानते =====

कला का अंकुर यदि बाल्यकाल में ही कितनी श्रुतिभांगाली व्यक्तित्व के हृदय में बुरकट हो जाय तो वह परिक्रम का बल पाकर अवस्थानुसार एक दिन निश्चयात्मक रूप से कल-कूल उठता है । नाना बानते का जीवन इस तत्त्व के बुरकटीकरण का साक्षी है ।

वे इंदौर के निवासी थे । किशोरावस्था में एक बार इन्हें कीर्तन मंडली में अपने पिताजी के साथ कागी जाने का सौभाग्य प्राप्त हुआ। वहाँ इनकी भेंट एक राजपूत ब्राह्मण से हुई, जिसका नाम जोयसिंह था। देवालियों में राम चरित मानस का पाठ, भजन कीर्तन आदि इस ब्राह्मण के जीबिको-पार्जन के साधन थे । शेष तमब सकांत बखाबज बादन में व्यतीत होता था । नाना साहब इस ब्राह्मण के बखाबज बादन को सुनकर बड़े प्रभावित हुए और उनके हृदय में इस कला की सीखनेकी बुबल उत्कंठा जागृत हो गयी । अपने पिताजी से विशेष आग्रह करके बानते ने इस ब्राह्मण से बखाबज बादन की

शिक्षा देने की स्वीकृति प्राप्त कर ली और तमस्त गवित्तवों को केन्द्रित करके कला की आराधना में जुट गये। मौखिक शिक्षा के अतिरिक्त लगभग 6 घंटे तक आष दैनिक क्रियात्मक अभ्यास किया करते थे। काशी में नाना ताहब का यह क्रम लगभग बारह वर्ष तक अचरित गति से चला। तबश्चर्चा कलीभूत हुई और नाना ताहब बान्ते बख्ताबज बादन में पूर्ण स्वेग दक्ष होकर अपने निबात स्थान को लौट बड़े।

इंदौर आये बर नाना ने प्राप्त विद्या में अपनी बुद्धि के अनुसार अनेक आवश्यक तंशोधन किये। गणित की दृष्टि से जिन बरन और बोलों में कुछ न्यूनता रह गयी थी, उन्हें शास्त्र मर्बादानुसार शुद्ध किया। तबर्ष भी बहुत से नवीन ठेकों, बोलों, टुकड़ों, बरनों आदि की रचना की और उन्हें अपने शिष्य वर्ग को सिखाया। नाना ताहब उदभट और अद्वितीय बादक होने के साथ-साथ उच्च कोटि के शिक्षक भी थे। इनका शिक्षा देने का ढंग बड़ा सरल और सुबोध था इसीलिए बान्ते का शिष्य तम्बुदाय विशाल एवं विस्तृत है। वे बख्ताबज के अतिरिक्त तबला बादन और नृत्य कला में भी प्रवीण थे। अपने कुछ शिष्यों को इन्होंने नृत्य की शिक्षा भी दी। निजाम सरकार की इच्छानुसार बामनराव चांदबड्कर को अपने तबला की शिक्षा देकर प्रवीण कर दिया। अपने एक बत्र तथा लड़की के पुत्र को भी अपने अपनी कला में धारंगत कर दिया था।

नाना ताहब निरभिमानि और सरल स्वभाव के पब्रित होने के साथ-साथ बड़े तंतोधी जीव थे। आषकी इंदौर का राजबाग्न प्राप्त था। योग्यतानुसार राजबकीध से आषकी बहुत कम बेतन मिलता था, इत बर भी इन्हें तंतोध न था। एक बार ग्वालियर नरेश महाराज जबाजीराब इंदौर आये। उन्होंने नाना ताहब का बख्ताबज बादन सुना और अत्यन्त प्रभावित हुये। इंदौर नरेश श्री तुकोजीराब होल्कर से उन्होंने नाना ताहब को ग्वालियर से जाने की मांग की। इंदौर नरेश ने यह प्रशन नाना ताहब की मर्जी बर छोड़ दिया, बरन्तु नाना ताहब ने अधिकाधिक आर्थिक प्रलोभन होते हुये भी ग्वालियर जाने के लिए अपनी स्वीकृति नहीं दी। इत घटना से आषकी तंतोधी प्रबृत्ति का प्रमाण मिलता है।

नाना ताहब ने अपने जीवन में कभी किती कलाकार को अपमानित नहीं किया, अर्बितु इंदौर में आने वाले कलाकारों की प्रतंशा करके उन्हें राज्य द्वारा तम्मानित कराया करते थे। इतसे इनकी विशालहृदयता का पता चलता है। इन्होंने तबला बादकों के तम्मान रखवार्य "तुदर्शन" नामक एक नवीन ठेके का निर्माण किया था। कभी-कभी बीच-महकिल में किती-किती बिलिष्ट गावक की तम तबलिये की तमझ में नहीं अपती और इत प्रकार

उसके अग्रमान का खतरा पैदा हो जाता है । उससे बचने के लिए सुदईन ठेका बड़ा उपयोगी है ।

तत्कालीन विद्वान् जनों के मतानुसार नाना साहब पानते जैसा ताल मझ, मधुर और तैयार वादक स्व ताल शास्त्री कोई दूसरा नहीं हुआ । आपको ताल शास्त्र का नायक कहा जाए तो अतिशयोक्ति न होगी । आपका 19वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में इंदौर नगर में ही निधन हो गया ।

### पर्वत सिंह

सन् 1979 ई० के लगभग पर्वतसिंह मर्दगाचार्य का जन्म ग्वालियर में हुआ । आपका पूर्व वंश मुर्दंग वादन के लिए प्रसिद्ध रहा है । आपके परदादा स्व० जोरावर सिंह जी जब ग्वालियर राज्य में आये थे, उस समय ग्वालियर में ब्रिजंत जनकोजीराव शिंदे शासन कर रहे थे । ग्वालियर दरबार में जोरावर सिंह जी को आश्चर्य प्राप्त हो गया, अतः वे स्थायी रूप से ग्वालियर में ही निवास करने लगे ।

ब्रिजंत जनकोजीराव संगीत कला प्रेमी थे अतः उन्होंने पर्वतसिंह के पिता श्री तुखदेव सिंह जी नियुक्ति दरबार में बखावजी के बाद घर की और तमयानुसार उनको उत्साहित करते रहे ।

पर्वतसिंह की आयु 5-6 वर्ष की ही थी तब से ही उनके पिता श्री तुखदेव सिंह जी ने इनको मुर्दंग की शिक्षा देना आरंभ कर दिया । वे जब कितनी जलते में जाते तो अपने पुत्र को भी साथ ले जाते थे । इस प्रकार जलतों में भाग लेने से तथा भिन्न-भिन्न कलाकारों का गायन-वादन सुनने से संगीत के प्रति इनकी रुचि उत्तरोत्तर बढ़ती गयी और ये बखावज बजाने में प्रवीणता प्राप्त करते गये ।

जब इनकी आयु केवल 9-10 वर्ष की थी तब आपके पिता एक दिन दरबार में आपको अपने साथ ले गये । वहाँ पर बालक पर्वतसिंह की बखावज सुनकर महाराजा बहुत प्रसन्न हुये और उन्होंने आपको बाँच तो स्वये के मूल्य का एक चोगा प्रदान किया । इससे आपका उत्साह बढ़ा और ग्वालियर के लोगों की जबान पर आपका नाम भी आने लगा । आप अपने रियाज को धीरे-धीरे बढ़ाते रहे ।

जब आपकी अवस्था 25 वर्ष की थी, तब आपके अग्रज एक दिन बम्बई गये । वहाँ पर उस समय के प्रसिद्ध संगीतज्ञों से आपने परिचय प्राप्त किया । जिसमें अल्लादिया खाँ साहब, बं० विष्णुदिगम्बर बलुत्कर, नजीर खाँ साहब, भास्कर बुवा, प्रसिद्ध सितार वादक बरकतुल्ला के नाम

विशेष उल्लेखनीय हैं। कई प्रसिद्ध सिता रिये तथा ध्रुवद गायकों का साथ आपने वहाँ पर किया। इस प्रकार आपकी कला निखरती गई और बंबई में आपका नाम हो गया। लगभग बन्दूह वर्ष तक आप बंबई रहे।

इधर आपके पिता की मृत्यु हो जाने के कारण श्रीमंत माधवराव महाराज आपको अपने साथ बंबई से ग्वालियर ले आये और तन् 1917 ई० में ग्वालियर दरबार में मुद्दंग वादक के पद पर आपकी नियुक्ति हुई। यहाँ भी आपका तत्तंग प्रसिद्ध संगीतज्ञों से रहा जिनमें श्री कृष्णराव बंडित, बालाभाऊ उम्डेकर, उस्ताद हाफिज अली खाँ तथा उमराव खाँ आदि के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

तन् 1926 ई० में "भारत धर्म महासंमेलन" के अध्यक्ष दरभंगा महाराज ने आपकी कला से आकर्षित होकर आपको "विद्या कला विशारद" की उपाधि प्रदान की। भारत के अतिरिक्त पाश्चात्य देशों से भी आपको निमंत्रण मिले किन्तु आप ब्रह्मावस्था के कारण भारत से बाहर जाने में असमर्थ रहे। दिल्ली आकाशवाणी से आपकी बखावज के कार्यक्रम प्रतिस्नानुसार प्रसारित होते रहे हैं। बखावज के अतिरिक्त आप तबला भी बहुत सुन्दर बजाते थे।

हाफिज अली खाँ तथा बर्वतसिंह की जोड़ी को सभी संगीत प्रेमी जानते हैं। जिस संगीत के जलते में इन दोनों का साथ होता था वहाँ पर एक विचित्र वातावरण उत्पन्न हो जाता था।

प्रो० बर्वत सिंह का स्वभाव अत्यन्त सरल और रहस्यमय होता था। आप कलौकारों का आदर करते थे और अभिमान से दूर रहकर विनयशीलता को महत्व देते थे। 18 जुलाई, 1951 ई० को ग्वालियर में आपका शरीरांत हुआ। आपके बाद आपके पुत्र स्व० माधवसिंह ने ग्वालियर दरबार में बखावज वादक के स्तर में तथा दूसरे पुत्र गोपालसिंह ने गिटार के स्तर में पर्याप्त यश अर्जित किया है।

#### पुरुषोत्तम दास पखावजी

आपका जन्म मार्गशीर्ष कृष्ण 6, संवत् 1946 को नाथद्वारा भेवाड़ में हुआ। आपके पिता श्री धनश्याम जी एक प्रसिद्ध पखावजी थे। आपने बाल्यकाल से अपने पिताजी से ही पखावज वादन की शिक्षा पाई। बारह वर्ष की आयु के बाद जब इनके पिताजी का स्वर्गवास हो गया तो गोस्वामी श्री गोवर्धन लाल जी महाराज ने इनका भरण पोषण किया एवं शिक्षा संबंधी तहायता देकर श्रीनाथ मंदिर में कीर्तन करने के लिए रखा।

"मुद्दंग सागर" नामक प्रसिद्ध पुस्तक आपके पिता जी की ही लिखी हुई है।



भुतन्नु कुमार बागिच  
=====

भुतन्नु कुमार बागिच का जन्म सन् 1957 ई० में ढाका में हुआ ।  
आप स्व० मदनमोहन बागिच के पुत्र थे । आपकी प्रमुख जीविका तबला-  
बादन थी । यद्यपि आपके पिता व पितामह संगीत से प्रेम नहीं रखते थे,  
तथापि आप बाल्यकाल से ही उच्चकोटि के संगीत के प्रति आकर्षित हो गये ।  
उन दिनों ढाका में भारत के अनेक महान संगीतज्ञ आया करते थे । आपका  
संगीत के प्रति विशेष प्रेम देखकर ढाका के तबलेशिखर तबला बादक व बख्शबजी  
गौर मोहन दासक ने आपको अपना शिष्य बना लिया । इतने दिनों आपने  
9-10 वर्ष की अवस्था में ही तबला बादन सीखना आरम्भ कर दिया । अपने  
कठोर परिश्रम के कारण भुतन्नु कुमार ढाका के तबलेशिखर तबला बादकों में गिने  
जाने लगे । विशेषतः कंठ तथा वाद्य संगीत की संगति करने में आप बहुत कुशल  
माने जाते थे । जब आपको मुर्शिदाबाद के नवाब बहादुर अमीर-उल-उमरा के  
दरबारी संगीतज्ञ अताहुतेन खाँ की तबला बादन कला के विषय में ज्ञात हुआ तो  
आप अपने गुरु की आज्ञा लेकर उनसे शिक्षा लेने मुर्शिदाबाद चले गये । अताहुतेन  
आपकी कला निपुणता देखकर बहुत प्रभावित हुये और उन्होंने आपको बहुत प्रेम  
से शिक्षा दी । परन्तु आपकी तथा आपके परिवार की जीवन-निर्वाह की  
आवश्यकता ने आपको घर लौटने के लिए विवश कर दिया । सांसारिक झंझटों  
के होते हुये भी आप प्रतिदिन निश्चय से 8-10 घंटे तबले का अभ्यास करते थे ।  
इसके बरबाद भुतन्नुकुमार ने इसे अपना व्यवसाय बना लिया । आपने बंगाल के  
सरदारों तथा नवाबों के बहाँ अपनी कला का प्रदर्शन करके बहुत धन एवं ख्याति  
अर्जित की । आपकी कला साधना एवं ख्याति के कलस्वरूप अनेक राजाओं तथा  
जमींदारों द्वारा आपको पुरस्कार प्राप्त हुये । जितने समय आप कलकत्ता थे,  
तो कलकत्ता के संगीत विद्वान स्व० राजा तर तुरेन्द्र मोहन डेगोर से आपका  
परिचय हुआ, जो आपकी तबला बादन कला से बहुत संतुष्ट हुये । अताहुतेन के  
बराबर कलकत्ता, ढाका तथा सांगीतिक महत्त्व रखने वाले अन्य स्थानों के  
व्यक्तियों ने भुतन्नु कुमार को ही बंगाल का तबलेशिखर तबला बादक स्वीकार  
किया । आपने अपने समय का विशेष भाग "भारत संगीत समाज" की सेवा में  
व्यतीत किया, जो कि बंगाल की सर्वमान्य संस्था थी, जिसमें उत्तर तथा दक्षिण  
भारत के श्रेष्ठ संगीतज्ञ आया करते थे ।

आपके बहुत से शिष्यों में से राज बहादुर केशव चन्द्र बनर्जी, प्राध्यापक  
गोस्वामी एवं अक्षयकुमार कर्करा ख्याति प्राप्त कर चुके हैं । आपके तबला बादन  
का ढंग बहुत मधुर था। इसमें कोई संदेह नहीं कि बंगाल के तबला बादन में तबला  
के बोलों का सबसे अधिक भंडार आपके ही पास था, जिनकी संख्या 2000 लगभग  
बताई जाती है । वे बोल इतनी सुन्दरता एवं कलात्मक ढंग से रचे हुये हैं कि

जब भी कंठ अथवा वाद्य संगीत में इनका प्रयोग होता है, तो संगीत के आकर्षण और लालित्य में चार-चांद लग जाते हैं। आबने "तबला तरंगिणी" और "सुदंग प्रवेशिका" नामक दो पुस्तकें भी तैयार करके प्रकाशित कराई थीं।

#### बीरु मिश्र =====

आब बनारस के बं० भगवान प्रसाद जी के सुपुत्र थे। आबका जन्म बनारस के बियरी नामक मुहल्ले में सन् 1896 ई० में हुआ। प्रारंभिक तालीम का प्रोग्रेस आबके पिता द्वारा ही हुआ। पिता की मृत्यु के बरबाद बं० विश्वनाथ जी से आबको शिक्षा प्राप्त हुई और फिर कुछ समय बाद लखनऊ के आबिद हुसैन खां से तालीम पाई। बरेली के उस्ताद छुन्नू खां साहब से भी कुछ समय तक आपने सीखा।

बं० बीरु मिश्र को विभिन्न संगीत सम्मेलनों तथा संगीत प्रेमियों से अनेक बदक भी प्राप्त हुये। संगीत क्षेत्र में आब एक चमत्कारी तबला वादक को गये हैं।

#### लतीफ अहमद =====

दिल्ली घराने के तबला वादक लतीफ अहमद खां का जन्म सन् 1942 में हुआ। सन् 1952 से उनकी तबला वादन शिक्षा आरम्भ हुई। उन्होंने उस्ताद गाम्ने खां, उस्ताद इनाम अली खां और उस्ताद मुन्नू खां से छह वर्षों तक शिक्षा ग्रहण की। उनका रेडियो कार्यक्रम सन् 1955 में हुआ और सन् 1956 में उन्होंने सम्मेलन में बजाया। वस्तुतः सन् 1959 में बं० रविशंकर के साथ संगति उनके जीवन की बड़ी घटना है।

लतीफ अहमद खां की उंगलियों की द्रुत धिरकन से तबले के बोल बड़ी सफाई और वजन के साथ निकलते हैं। गायन-वादन-नृत्य की संगति तथा स्काकी वादन में आब निष्णात हैं।

लतीफ अहमद ने इंग्लैंड, मध्यपूर्व, पश्चिमी यूरोप और रूस की यात्रा की। उन्होंने यूनेस्को सम्मेलन। मेरिस।, स्टर समारोह। जर्मनी। और शेरज समारोह। ईरान। में भाग लिया। उन्होंने डार्टिंग्टन कालेज आफ इंग्लैंड में शिक्षा दी। उनके कुछ रिकार्ड भी तैयार हुये हैं।

#### शम्भू प्रसाद तिवारी =====

शम्भू प्रसाद जी का संबंध प्रसिद्ध बखावजी कुदऊतिह के घराने से है। आबका जन्म सन् 1885 ई में बांदा सिटी में हुआ। आबने

बखावज की शिक्षा अपने पिता अयोध्या प्रसाद तिवारी से प्राप्त की, जो कि एक प्रसिद्ध बखावजी थे । वे केवल बखावज में ही नहीं, बल्कि अभितु गायन में भी कमाल रखते थे । कुदऊसिंह उनके चाचा थे । उन्हीं से अयोध्या प्रसाद ने बखावज की तालीम प्राप्त की थी । यही कारण था कि आपने इस कला में यश प्राप्त किया और अपने पुत्र शम्भू प्रसाद को यह विद्या सिखाकर अपने घराने का नाम अमर कर गये । सन् 1913 ई० में अयोध्या प्रसाद स्वर्गवासी हो गये ।

शम्भू प्रसाद के पास बोलों का विशेष झंकार था, अतः देश के प्रमुख संगीतज्ञ भी इनका आदर करते रहे । इनका बाज "कुदऊसिंह का बाज" के नाम से प्रसिद्ध है ।

### शम्सुद्दीन खां =====

"विशिष्ट काने वाले ही किसी कला को बेश कर सकते हैं, यह कहना गलत है । कला परमेश्वर की देन है और सभी इसे पा सकते हैं, बशर्ते, उनमें कला के प्रति श्रद्धा हो, भक्ति हो और लगन हो ।" - ये विचार विख्यात तबला वादक उस्ताद शम्सुद्दीन खां के हैं ।

उस्ताद शम्सुद्दीन खां मानते थे कि इस दरिया में से मुझे अभी कतरा ही मिला है और वह भी ईश्वर की देन ही है । सभी अंगों के माहिर उस्ताद जी की 'विनम्रता' मुद्दु भाषा से इस कला का गौरव ही बढ़ा है । सभी घरानों के बाज बजाने वाले उस्ताद जी ने अनेक बड़े-बड़े गायकों के साथ तबला वादन किया । उस्ताद अब्दुल करीम खां, उस्ताद कैयाज खां, उस्ताद रहीम बख्श जैसे दिग्गजों से आशीर्वाद प्राप्त उस्ताद जी को गर्व तो जैसे छू तक नहीं गया था । उनके वादन में मधुरता एवं स्पष्टता मिलती थी । जमींदार के पुत्र, संतत्वभावी उस्ताद जी की शिष्टता और भक्ति ने जैसे उच्च आसन पर आसीन कर दिया । आराम के सभी साधनों का परित्याग कर लगन से उन्होंने इस कला को अनाया और उसकी दीर्घ काल तक सेवा की ।

गायक एवं वादन उस्ताद शम्सुद्दीन खां ने शास्त्रीय संगीत की विधिवत् शिक्षा पाई और तबला वादन की विशेष भक्ति ने उन्हें तबला नवाजों की उच्च श्रेणी में ला खड़ा किया । उस्ताद को किराना-घरानेकी गायकी विशेष रूप से पसन्द थी । 12वर्षों तक उस्ताद करीम खां के पास रहे । अलीगढ़ उत्तर प्रदेश के इमिलिया खां के पुत्र शम्सुद्दीन खां ने उस्ताद मसीत खां, अब्दुल अजीज खां से शास्त्रीय गायन 8 से 12 वर्ष की

उम्र तक सीखा और बंबई में उस्ताद रहीमबख्श से गाना बजाना सीखा । रहीम बख्श खाँ हर साज बजाते थे । शम्सुद्दीन खाँ की मुलाकात उनसे हैदराबाद में हुई । तब से बराबर चार महीने तक उनके साथ रहे । जिस समय थिरकवा खाँ उस्ताद कैयाज खाँ से सीख रहे थे, उस समय शम्सुद्दीन खाँ गाते थे । हाजी विलायत खाँ के शगिर्द खं थिरकवा के मामा उस्ताद कैयाज खाँ ने ही शम्सुद्दीन खाँ को तबला वादन की ओर बढ़ने की प्रेरणा प्रदान की । शम्सुद्दीन खाँ उस्ताद मुनीर खाँ के शिष्य बने और 10-11 वर्षों तक उनसे शिक्षा पाई । वास्तव में तीन व्यक्ति-गुलाम मुहम्मद, थिरकवा और शम्सुद्दीन ही थे, जिन पर उस्ताद कैयाज खाँ का वरद हस्त रहा ।

इस साधक कलाकार का 77 वर्ष की आयु में 11 अप्रैल, 1967 को देहावसान हो गया ।

### सखाराम बन्त आगले =====

नाना साहेब बानसे के प्रधान शिष्य मृदंगाचार्य सखाराम पंत उन इन्ने गिने कलाकारों में से थे, जिन्होंने एक छोटे से गाँव में जन्म लेकर अपने परिश्रम और प्रतिभा द्वारा इंदौर दरबार में संगीत कला रत्न का सम्धारण किया ।

आषका जन्म औरंगाबाद जिले के अन्तर्गत वैजापुर नामक स्थान पर सन् 1908 ई० के लगभग हुआ । जब आषकी आयु 12-13 वर्ष थी तभी से आषसे "मृदंग केसरी" नाना साहेब बानसे के पास इंदौर में शिक्षा प्राप्त की । अर्ध गुरु भक्ति और तीव्र कला निष्ठा द्वारा सोलह वर्ष तक आषने शिक्षा ग्रहण करके इंदौर में दरबारी मृदंगाचार्य का पद प्राप्त कर लिया ।

उन दिनों आषके मृदंग वादन की ख्याति दूर-दूर तक फैल चुकी थी, अतः आषका नाम प्रमुख वादकों में आदर के साथ लिया जाता था । भारत के प्रमुख नगरों में भ्रमण करके, नेपाल और कश्मीर तक अपनी कला का चमत्कार दिखाने आषने नाद प्रेमियों को तृप्त किया था। अर्ध कला सौष्ठव और उच्चतम व्यक्तित्व के अनोखे सामंजस्य के कारण उस समय के भूगर्ध उस्ताद रहमत खाँ, निसार हुसैन खाँ, ग्वालियर, वं विष्णु दिगंबर बलुस्कर तथा वझे बुवा जैसे महान कला मर्मज्ञ आषका अत्यन्त आदर करते थे । सन् 1918 ई० के लगभग सतारा में आष परलोकवासी हुये । आषके शिष्यों में बोबिन्दराव बुरहानपुरकर का नाम उल्लेखनीय है ।

वर्तमान समय में आपके सुपुत्र श्री अम्बादास वन्त आगले आपकी कला एवं नाना साबह बानसे के घराने का नाम चमत्कृत कर रहे हैं ।

### सुख देव सिंह

ये ग्वालियर दरबार के प्रसिद्ध तबला वादक श्री जोरावर सिंह के पुत्र थे । तबला वादन की शिक्षा आपको अपने पिता के द्वारा ही प्राप्त हुई थी । प्रतिभाशाली बालक को यदि घराने की विद्या अपने परम हितैषी पिता के द्वारा ही प्राप्त हो तो यह निश्चित स्मृत है एक न एक दिन महान कलाकार बन जाता है । इसलिये सुखदेव सिंह अल्प काल में ही उच्च कौटि के तबला वादक हो गये ।

आपका बाज यथेष्ट मधुर और स्पष्ट था । संगति बड़ी अनुकूल और मधुर करते थे । इस विषय में आपकी प्रसिद्धि अधिक थी । स्वभाव के बड़े नम्र तथा दीन श्री सुखदेव का श्री माधवराव के शासनकाल में ग्वालियर में देहांत हुआ ।

## अध्याय ५

१. संगीत में ताल और लय का महत्व
२. ताल शब्द की परिभाषा
३. ताल की ऐतिहासिकता
४. ताल की महत्ता
५. ताल के दस प्राण

संगीत के दो आधार स्तम्भ- स्वर और लय हैं। इन्हीं दोनों के आधार पर कलाकार संगीत की सृष्टि करता है। स्वर का प्रयोग रागों में तथा लय का प्रयोग तालों में विशेष रूप से किया जाता है। स्वर के अतिरिक्त लय ताल संगीत के अविभाज्य अंग हैं।

लय संगीत में ही नहीं वरन् समस्त सृष्टि और मानव जीवन में व्याप्त है । प्राणी की हृदय गति और नाड़ी एक निश्चित लय में ही चलती है । बातचीत करना, चलना-फिरना, शरीर में रक्त संचालन आदि सभी में एक निश्चित लय रहती है । इस गति में बरा भी अन्तर आ जाने से बड़े से बड़े अनिष्ट तथा प्रलय की कामना की जा सकती है । अतः हम कह सकते हैं कि लय ही जीवन है । इसी प्रकार से लय का सम्बन्ध सृष्टि संचालन में भी है। आकाश में लगे तब नक्षत्र एक निश्चित लय में ही घूमते हैं । पृथ्वी की निश्चित गति में लेश मात्र भी अन्तर आ जाने से भूकम्प जैसी अनिष्टकारी स्थिति उत्पन्न हो जाती है । लय का इसी प्रकार महत्त्व संगीत में भी है ।

संगीत में लय का सम्बन्ध तदा से ज्ञात आया है । आदि काल से ही अवनय वाद्यों के प्रयोग का उल्लेखमिलता है । उस समय के वाद्यों में भू-दुन्दुभि, वनस्पति, घेरि आदि उल्लेखनीय वाद्य हैं । उपनिषद्, महाभारत, रामायण तथा प्राचीन धार्मिक ग्रन्थों में इस प्रकार के वाद्यों का यथा-कदा उल्लेख मिलता है । संगीत में लय के प्रयोग की श्रृंखला इस समय तक अटूट जारी आयी है, और जब तक सृष्टि मानव और संगीत रहेगा लय का स्थान संगीत में इसी प्रकार बना रहेगा । आजकल के संगीत और जनरुचि से हम भलीभाँति अनुमान लगा सकते हैं कि लय प्रधान संगीत जनता में कहीं भी रुचि से सुना जाता है । संगीत का आधार स्वर तो है, परन्तु किसी भी राग का विस्तार, आलाप, ताल, विस्तार, बोल तान, सरंगम आदि लय के विविध रूपों पर ही आधारित रहता है । बिना लय के स्वर विस्तार से न तो श्रोताओं को ही आनन्द कमलता है, और न ही वह पूर्ण संगीत कहलाता है । यदि लय विहीन स्वर विस्तार को संगीत कहा जा सकता तो कोयल की कूक को भी संगीत की संज्ञा दी जा सकती थी । अतः लय विहीन स्वर संगीत कला की दृष्टि से अधूरा रह जाता है ।



इस प्रकार लय का स्थान प्रकृति और मनुष्य दोनों में देखा जा सकता है, परन्तु दोनों प्रकार के लयों में अन्तर है । प्रकृति की लय समान होती है और उसमें अन्तर नहीं आता, परन्तु मनुष्य की लय अपनी आवश्यकता के अनुसार ष्टाई-बढ़ाई जाती है । संगीतकार पहले अपनी रू लय निश्चित कर लेता है और फिर अपनी कलात्मक साधना के द्वारा विभिन्न प्रकार की लयकारियों की सृष्टि करता है । लय के अनगिनत प्रकार हो सकते हैं, परन्तु प्राचीन काल में विद्वानों ने सुविधा के लिए लय को तीन प्रकार से बाँटा जो विषम्बित-लय, मध्य-लय और द्रुत-लय के नाम से सर्व विदित है ।

संगीत में समय की बराबर-बराबर इकाइयों से मात्रा बना और विभिन्न मात्राओं के योग से अनेक तालों की रचना की गयी । प्रत्येक ताल में कुछ मात्राओं, विभागों तथा ताली-बाली का होना आवश्यक है । उससे संगीत में सुविधा के साथ-साथ आनन्द की भी वृद्धि होती है । भारतीय संगीत में ताल का समावेश अपनी मौलिक विशेषता है । पाश्चात्य संगीत में लय का महत्व अधिक है वहाँ ताल का यह स्थान नहीं है । तेरहवीं शताब्दी में विद्वान शारंगदेव ने अपनी प्रसिद्ध मुस्तक संगीत रत्नाकर के ताल अध्याय में लिखा है :-

तालस्तत्प्रतिष्ठयाजमिति धातोर्धात्रि स्मृतः ।

गीतं वाद्यं तथा ततं यतस्ताले प्रतिष्ठितम् ॥”

अर्थात् गीत, वाद्य एवं नृत्य की प्रतिष्ठा ताल में हुई है एवं प्रतिष्ठा वाचक धातु का स्थान से ताल शब्द की उत्पत्ति हुई है । कुछ ग्रन्थों के अनुसार ताड़व नृत्य से ता तथा लास्य नृत्य से ला के योग से ताल शब्द बना है। अतः भगवान् शंकर के ताड़व और पर्वती का लास्य या शिव और शक्ति के योग से ताल की उत्पत्ति हुई । कुछ भी हो संगीत के इस अखंड काल को नापने और विभाजित करने के लिए ताल की रचना हुई । अतः ताल का प्रयोग भारतीय संगीत में आदि काल से होता चला आ रहा है । ताल, स्वरों को गति प्रदान करता है तथा संगीत को एक निश्चित नियम से बाँधता है। जिस प्रकार जीवन को सुचारु रूप से चलाने के लिए निश्चित नियम और क्रम की आवश्यकता होती है, ठीक उसी प्रकार संगीत को सुचारु रूप से चलाने के लिए ताल की आवश्यकता पड़ती है और उसी सुचारु रूप से संचालन से संगीत में अनुशासन आ जाता है और जिसके चमत्कार से श्रोतागण आनन्द

विभोर हो जाते हैं । अनुमान है कि संगीत में ताल का तथा सहित्य में छन्द का जन्म स्वाभाविक रूप से हुआ होगा । आज जितने प्रकार की गायन शैलियाँ प्रचार में हैं, उतने ही प्रकार की तालें भी हैं, जैसे- खयाल के लिये - एक ताल, तीन ताल, तिलवाड़ा ताल आदि, ध्रुपद के लिये- चार ताल, तूल-ताल आदि, गीत-भजन के लिये- दादरा, कहरवा आदि तालें हैं । इन सभी का उद्देश्य संगीत में समय का मापन तथा व्यवस्था स्थापित करना है। आज हम संगीत के ऐसे कार्यक्रम की कल्पना ही नहीं कर सकते जिनमें लय और ताल दिखाने के लिये किसी वाद्य का प्रयोग न किया गया हो । अतः अन्त में हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि संगीत में लय और ताल का स्थान अत्यन्त महत्वपूर्ण है ।

=====

## ॥ अ॥ ताल शब्द की परिभाषा

संगीतशास्त्र के प्राचीन ग्रन्थों में से भरतमुनि का 'नाट्यशास्त्र' एवं आचार्य शारंगदेव का 'संगीतरत्नाकर' ही आज के काल में सुलभ हैं। इन दोनों ही ग्रन्थों में ताल के सभी तत्त्वों, उपादानों की विस्तृत चर्चा की गयी है। मार्ग और देशी शब्दों का प्रयोग कई बार आता है, इसलिए उनको भी समझना आवश्यक है।

### मार्ग और देशी ताल :

भरतमुनि के नाट्यशास्त्र की रचना के बाद जाति-गान एवम् ग्राम-रागों के गायन के साथ-साथ धीरे-धीरे एक और गायन पद्धति भी उभरी, जिसको देशी गायन पद्धति के रूप में कहा जाने लगा। इस प्रकार भारतीय संगीत की दो धाराएँ मार्गी और देशी के रूप में चलने लगीं। मार्गी पद्धति वह थी जो ब्रह्मा के द्वारा निःसृत हुई और नारद के द्वारा प्रशिक्षित की गयी तथा भरतादि के द्वारा भगवान् शंकर के सम्मुख गायी गयी। देशी राग पद्धति के बारे में सर्वप्रथम चर्चा संगीत के विद्वान् आचार्य मतंग ने अपने ग्रन्थ 'बृहद्देशी' में की है। 'बृहद्देशी' का केवल वही अंश आज उपलब्ध है, जिसमें उन्होंने देशी रागों की चर्चा की है और उन रागों की चर्चा के सन्दर्भ में ही देशी तालों का भी वर्णन हो गया है। परन्तु उनका तालावयव आज उपलब्ध नहीं होता। मतंग का काल छठी शताब्दी माना जाता है। छठी शताब्दी से 12वीं शताब्दी तक संगीतशास्त्र के बहुत से ग्रन्थ लिखे गये, जिनके नाम हमें आचार्य शारंगदेव के द्वारा लिखित 'संगीतरत्नाकर' के मूलपाठ तथा टीकाओं में मिलते हैं। परन्तु उनमें से अधिकांश ग्रन्थ आज अनुपलब्ध हैं। उपलब्ध ग्रन्थों में आचार्य शारंगदेव का 'संगीतरत्नाकर' अपना विशेष स्थान व प्रभाव रखता है। 'संगीतरत्नाकर' में मार्गी व देशी दोनों प्रकार के तालों का वर्णन हुआ है।

मार्ग व देशी के लिए संगीतरत्नाकर में इस प्रकार कहा गया है -

"मार्गो देशीति तद्वेधा तत्र मार्गः स उच्यते ।

यो मार्गितो विरच्याद्यैः प्रयुक्तौ भरतादिभिः ॥"<sup>1</sup>

मार्ग-तालों को स्वर्ग के एवं देशी-तालों को इस भूतल के रंजन हेतु माना है -

"स्वर्गे मार्गश्चित् देश्याश्चित् भूतलरंजकम् ।"<sup>2</sup>

आचार्य शारंगदेव ने स्पष्ट रूप से स्वीकार किया है कि मार्गी संगीत का प्रचलन अब नहीं होता है । तालशास्त्र के आधारभूत सिद्धान्त तो मार्ग तालों के लिए जो निश्चित किये गये थे, वही रहे । परन्तु जिस प्रकार तालों की संख्या में वृद्धि हुई, तालांगों में वृद्धि हुई, उस सबके नियमन के लिए कुछ नियामक सिद्धान्त आचार्यों ने निश्चित किये । इस प्रकार संगीत के लक्ष-लक्षण, शास्त्र और प्रयोग दोनों साथ-साथ चले । परन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि 13वीं शताब्दी के आते-आते तक मार्गी संगीत के प्राचीन - नियमों की जटिलता लोगों को स्वीकार्य नहीं रह गयी थी और संगीत केवल अदृश्य फल की प्राप्ति के लिए ही माध्यम नहीं रहा था, वह विभिन्न प्रदेशों के निवासियों के मनोरंजन का माध्यम भी बन चुका था; जैसा कि संगीतरत्नाकर के टीकाकार कल्लिनाथ ने देशी शब्द की व्याख्या करते हुए कहा है -

"तत्तद्देशं मनुजं मनोरंजनैकत्वात् ।"

संगीतरत्नाकर के पढ़ने से यह बात स्पष्ट है कि भरत का जातिगान काफी समय पहले ही समाप्त हो चुका था और उसका स्थान प्रबन्ध गायकी ने ले लिया था । यह भी स्पष्ट होता है कि प्रबन्ध गायन की जटिलता के

1. सं० २०, १/२१

2. वही, १/२३

कारण से प्रबन्ध गायकी में भी लोगों की रुचि समाप्त हो रही थी। यद्यपि उस समय तक तीन सौ से अधिक प्रकार के प्रबन्धों की रचना हो चुकी थी, परन्तु जन-रुचि न्यूनाधिक रूप से केवल सालग सूट प्रबन्धों तक ही सीमित रह गयी थी। संगीतरत्नाकर के बाद के सभी ग्रन्थों में श्रृंगार कुम्भा के संगीत-राज को छोड़कर प्रबन्ध गायकी, उसकी बन्दिशों, तालों आदि की चर्चा नहीं मिलती है।

आचार्य शारंगदेव ने सात सालगसूट प्रबन्धों के लिए सात ताल भी निश्चित किये हैं; जिनको आज अज्ञान, अपभ्रंश या अन्य किसी कारणवश लोग सप्त सूल ताल कहने लगे हैं। इन सप्त सूल तालों के अतिरिक्त शारंगदेव ने 120 देशी तालों की भी विस्तृत चर्चा की है। उन्होंने देशी तालों के निर्माण के प्रयोग में आने वाले तालागों का भी वर्णन किया है।

संगीतरत्नाकरकार ने गणों, जिनके द्वारा छन्दों का निर्माण होता है, उनके बारे में भी विस्तृत विवेचना की है। उन्होंने तालागों के साथ-साथ देशी तालों के निर्माण में गणों के प्रयोग का भी वर्णन किया है। उन्होंने ताल विषयक सारी चर्चा 5 मार्ग तालों के आधार पर की है। आज भी देशी तालों की विवेचना करते समय विद्वान् उन्हीं उपादानों के आधार पर ताल की व्याख्या करते हैं। संगीतरत्नाकर के बाद के काल से लेकर आज तक उन्हीं तत्वों और उपादानों के आधार पर ही हमारा संगीतशास्त्र खड़ा हुआ है।

प्राचीन काल में ताल क्रिया के मापन की विधि आज के मापन की विधि से भिन्न थी। आज जिस प्रकार से सम, खाली, ताली का प्रयोग, करके ताल मापन की क्रिया की जाती है, वैसा प्राचीन काल में नहीं होता था। उस काल में गायन, वादन और नृत्य में निरन्तर स्त्राब्दः और निःस्त्राब्दः क्रियाओं का प्रयोग स्वयं कलाकार करता था, अथवा किसी अन्य व्यक्ति के द्वारा, जिसको गणक कहा जाता था, घन वाद्यों पर आघात देकर किया जाता था।

ताल मापन की यह क्रिया लघु, गुरु और प्लुत - इन तालाँगों के काल को ध्यान में रखकर की जाती थी । उपरोक्त क्रिया का कुछ स्वल्प आज भी दक्षिण भारतीय संगीत में होता हुआ हम देखते हैं ।

ताल के गठन और क्लन तथा निर्माण व्यवस्था को जानने के लिए जिन उपादानों की आवश्यकता होती है, अब हम उनकी चर्चा करेंगे । इन उपादानों को ताल के प्राण के नाम से मध्ययुग के जहाँगीर-काल के लेखक क्लुरदामोदर ने पहली बार अभिहित किया है -

“काल मार्ग क्रियागानि ग्रहो ज्ञाति क्ला लयाः ।

यति प्रस्तार क्श्चेति ताल प्राणः दशस्मृताः ॥”

भरत, शारंगदेव, सुधाकृष्ण आदि आचार्यों ने ताल के इन दसों उपादानों का वर्णन तो किया है, परन्तु प्राण शब्द का प्रयोग उन्होंने नहीं किया है । भरतमुनि ने अपने नाट्यशास्त्र में जिन पाँच मार्ग तालों का प्रयोग किया है, उन तालों के प्रयोग करने की विधि को समझाते हुए गायन-विधि, जातियों तथा उनसे उत्पन्न समस्त रागों की गायन-विधि के साथ-साथ ताल के उपरोक्त उपादानों का वर्णन भी किया है । आचार्य शारंगदेव ने संगीतरत्नाकर के पाँचवें अध्याय में ताल विषयक इन दसों उपादानों का, जिनको बाद आचार्यों ने प्राण कहा है, वर्णन करके फिर चौदह प्रकार के गीतों में उनका योग किस प्रकार से हो, इसकी चर्चा की है ।

भरतमुनि तथा आचार्य शारंगदेव दोनों ने यह चर्चा मार्ग तालों का आश्रय लेकर की है । स्मरण रहे कि भरत के काल में केवल पाँच ही ताल और उनके द्वक्कल, क्लृष्कल आदि भेद से उनके रूप बदले जाते थे ।- परन्तु शारंगदेव के काल तक आते-आते तालों की संख्या 120 हो गयी थी, जिनमें

5 मार्ग ताल, 7 सालगसूढ़ ताल एवं 108 अष्टोत्तरशतम् ताले हैं -

“मार्ग देशी गत्वेन तालोऽसौ द्विविधो मतः ।

शुद्ध सालग संकीर्णस्तालभेदाः क्रमान्ताः ॥”<sup>1</sup>

आचार्यों ने मार्ग और देशी - यह दो भेद तालों के किये हैं । कुछ ने मार्ग, सालग और संकीर्ण - इस प्रकार तीन भेद किये हैं ।<sup>2</sup> सालग शब्द से उनका आशय था कि जिनमें दूसरे ताल की छाया पड़ती हो, संकीर्ण जो कई तालों के संयोग से बने हों । इस प्रकार कई आचार्यों ने शुद्ध मार्ग ताल, सालग मार्ग ताल, शुद्ध देशी ताल, सालग देशी ताल आदि-आदि भेद किये हैं । सालग या सालग सूढ़ शब्द से मन्तव्य है - सालग सूढ़ प्रबन्धों में प्रयोग किये जाने वाले ताल । भरत के जातिगान के बाद उसका स्थान प्रबन्ध-गान और देशी रागों ने ले लिया था । देशी रागों का चलन छठी शताब्दी में ही काफी हो गया था । मतंग की पुस्तक का नाम ही बृहद्देशी है ।

इन प्रबन्धों और देशी रागों के अनुस्यू तालों का निर्माण भी उसी समय हुआ होगा । मानव नित्य नव्यता चाहता है । संगीतकला में भी निरन्तर परिवर्तन और विकास मानव की नव्यता की इस भूख का ही परिणाम है । उसी के आधार पर ही गायन-वादन में परिवर्तन और विकास हुआ । आचार्य शारंगदेव के काल तक आते-आते लगभग 300 प्रबन्धों का निर्माण हो चुका था । परन्तु उनकी जटिलता के कारण से केवल सालग सूढ़ प्रबन्ध ही श्रोता को रुचिकर लगते थे, और इन प्रबन्धों के साथ वादन के लिए

1. सं० द०, श्लोक 630

2. “मार्ग देशी गत्वेन तालोऽसौ द्विविधो मतः ।

शुद्ध सालग संकीर्णस्ताल भेदः क्रमान्मताः ॥”

- सं० द०, श्लोक 630



देशी सैकीर्ण तालों के निश्चित उदाहरण उपलब्ध नहीं है ।

नारद मुनि तथा परिदेव आदि ने पाँच मङ्गीताल सहित श्कोत्तर शत तालों §101§ का विवेचन किया है । तदुपरान्त 108 ताल अष्टोत्तर शत ताल के नाम से प्रसिद्ध है । संगीत रत्नाकर में वर्णित 120 तालों में अष्टोत्तर शत ताल के कुछ ताल लिए गए हैं । इस प्राचीन ताल शास्त्र का "संगीतरत्नाकर" वह स्वर्ण काल है जिस समय शारंगदेव ने प्राचीन 108 में से कुछ ताल, तत्कालीन व स्वकल्पित कुछ तालों को लेकर 120 तालों का विशद विवेचन किया है । किसी विद्वान ने ठीक ही कहा है कि अनिवद्ध या ताल विहीन संगीत आरण्यक संगीत है तथा निबद्धया तालयुक्त संगीत सामाजिक संगीत है । बिना ताल के केवल स्वरों का आनन्द हृदय में उल्लास व उत्तेजना का सृजन करने में असमर्थ होता है एवं अनिवद्ध संगीत के निरंतर श्रवण से हृदय में उदासीनता छा जाती है ।

---

## ॥३॥ ताल की ऐतिहासिकता :

मानव और संगीत के विकास की कहानी प्रागऐतिहासिक काल से साथ-साथ चली है । मानव का विकास और संगीत का विकास अन्योन्याश्रय के सिद्धान्त पर ही आगे बढ़ा है । जहाँ मानव ने प्रकृति के सान्निध्य में रहकर स्वर और लय की प्राप्ति के साधन और माध्यम ढूँढे, वहीं स्वर और लय ने उसमें साहचर्य के सद्गुणों के बीज भी बोये । मानव ने जब कीड़ों से खाय हुए बाँस की उण्डी के छेद में हवा द्वारा उत्पन्न स्वर को जंगल में सुना, तब उसने भी उस छिद्र में फूँक मारकर स्वर पैदा किया । इससे उसमें प्रसन्नता और कौतूहल उत्पन्न हुआ । आज भी अपने अन्दर उत्पन्न कौतूहल और प्रसन्नता को व्यक्त करने के लिए मुस-स्कृत मानव अपने जैसे किसी दूसरे मानव के सामने उसी बात को बताता है अथवा करके दिखाता है । यही भाव उस आदिम मानव में भी रहे होगा । अपनी प्रसन्नता और आविष्कार की महत्ता को प्रदर्शित करने के लिए उसे अपने जैसे दूसरे मानव की आवश्यकता हुई होगी । इस प्रकार संगीत ने पशुतुल्य आदिमानव में साहचर्य के भाव उत्पन्न किये होंगे। इस प्रकार धीरे-धीरे हजारों वर्ष तक मानव और संगीत साथ-साथ विकास की यात्रा पर चलते रहे । नीचे हम उसी विकास की कहानी को थोड़ा स्पष्ट कर रहे हैं, क्योंकि ताल की ऐतिहासिकता के ज्ञान के लिए यह आवश्यक है ।

प्राचीन ग्रन्थों के अध्ययन से यह ज्ञात होता है कि आदिमानव सर्वप्रथम जंगल में जानवरों के सान्निध्य में रहता था और वह पशुतुल्य जीवन व्यतीत करता था । अर्तस्कृत मानव पशुओं की तरह हो चीखता-चिल्लाता होगा, क्योंकि वह उनके साथ रहता था । आदिमानव का जीवन पशुतुल्य था । उसमें ईर्ष्या, बैर, विजय-कामना, स्वरक्षा

एवं कामेच्छा आदि के प्राकृतिक मूलभाव ही थे । वह जब अपने शत्रु पर विजय प्राप्त करके, पशुओं को मारकर अथवा काम-भावना की तृप्ति करके सन्तुष्ट होता होगा, तब आनन्दविभोर होकर अपनी भावनाओं के प्रगटीकरण के लिए कूद-कूद कर, चिल्ला-चिल्लाकर, अपने हाथों से अपने अंगों को पीट-पीटकर और अपने हाथों को टकरा कर भावाभिव्यक्ति करता होगा - ऐसा अनुमान हम कर सकते हैं ।

आज के मानव में भी यह मूलभाव विद्यमान है । वह क्रोध में जोर से बोलता है, जल्दी-जल्दी बोलता है और हाथ-पैरों का विक्षेप भी करता है । आनन्दानुभूति होने पर, चाहे वह स्वादु भोजन करने पर ही हो, वह जीभ से चटकारे लेता है और चटकी बजाता है । बालक तो आनन्दानुभूति में हाथों से ताली बजाकर कूद-कूदकर अपनी प्रसन्नता प्रगट करते हैं । यह क्रिया हमें इस ओर इंगित करती है कि आदिमानव में अपने भावों के प्रगटीकरण की भावना और उत्तेजना कितनी अधिक मात्रा में होगी । आरम्भ में सम्भवतः आदिमानव ने उपरोक्त सारी क्रियाएँ एकाकी रूप में ही की होंगी । परन्तु जैसे-जैसे उसमें साहचर्य की भावना, कुटुम्ब और कबीले {टोली} की भावना बढ़ी होगी, वह उपरोक्त सारी क्रियाओं को सामूहिक रूप में भी करने लगा होगा । संगीत का प्रभाव उसमें साहचर्य की भावना को बढ़ाने में सहायक हुआ होगा ।

प्रकृति का सारा व्यापार लयाश्रित है, यह लय देश-काल और पात्र के हिसाब से बदलती रहती है । मानव प्रकृति के सान्निध्य में रहा है । उसने लताओं को झूमते देखा, पेड़ों की डालियों से हाथ-पैर हिलाना सीखा, नदियों का निरन्तर बहना देखा और झरनों के गिरने की गति देखी, जिनको देखकर वह बहुत प्रसन्न होता होगा । उस प्रसन्नता में वह झूमता था । इसी आनन्द से संगीत ने मानव में प्रवेश किया। आदिमानव ने प्रत्येक कला कुछ इसी तरह से सीखी होगी ।

मानव के विकास की परम्परा सम्भवतः निम्नलिखित रूप से विकसित हुई होगी - ऐसा वैज्ञानिकों का मत है । पहले मानव पत्थर से पशु का शिकार करता था, हिरन की टांग तोड़कर वह उसे उण्डे से मारने लगा और फिर उसने धनुष-बाण की उत्पत्ति की । एक लकड़ी पर लताओं को बाँधकर, एक दिन धनुष के आकार के शस्त्र को बनाकर और उसमें पत्थर लगाकर उसने पत्थर फेंककर उसने जानवर का शिकार किया । फिर उसने मारे हुए जानवरों की आँतों से डोरी बनाई, फिर उसी आँत से धनुष का निर्माण किया । जब वह धनुष छेड़ता था, आँत की प्रत्येक से आवाज़ आती थी, वह आवाज़ भी उसे अच्छी लगी । सम्भवतः इसी प्रकार पिनाकी वीणा के पूर्वज का जन्म हो गया ।

अतः-य मानव ठण्ड से बचने के लिए पत्ते लपेटता था । फिर उसने सोचा कि जो जानवर वह मारता है, क्यों न उसकी खाल को ही पहना जाये । उस समय तक वह लज्जा नहीं मानता था, वह पशु जैसा ही जीवन व्यतीत करता था; फिर भी वह सर्दियों, गर्मी, बरसात आदि का अनुभव अज्ञेय करता था । उसने जानवर को मारकर उसकी खाल सूखने पेड़ पर लटका दी और हवा के झिलने से हिलती जब कोई सूखी डाल उसमें लगी, तो टांग की आवाज़ हुई । उसने हाथ मारकर देखा और फिर वह ध्वनि सुनी, उसे अच्छी लगी । तब उसने अनुभव किया होगा कि जानवरों की खाल से कर्णप्रिय ध्वनि निकलती है ।

उपरोक्त तथ्यों के साक्ष्य के रूप में विभिन्न गुफाचित्र आज भी प्राप्त होते हैं । भीम-वेटिका के कितने ही गुफाचित्रों में आदिमानव-समूह को नृत्य करते हुए चित्रित किया गया है । उन चित्रों को ध्यानपूर्वक देखने पर ज्ञात होता है कि चित्रित नर-नारियों के हाथ और पैरों की गति किसी लय-विशेष में हो रही है । सम्पूर्ण शरीर किसी गति-विशेष में ही आगे या पीछे की ओर समवेत रूप में झुक रहा है ।

एक चित्र में नर-नारी गोला बनाकर चक्राकार नृत्य करते दिखाये गये हैं । दूसरे चित्र में पुरुष हाथों में धनुष लेकर, तीर चढ़ा कर नृत्य कर रहे हैं । एक अन्य चित्र में लगभग 40 व्यक्ति, कुछ निःशस्त्र और कुछ धनुष व तीर लेकर भिन्न मुद्राओं और अंग-विक्षेपों के साथ सामूहिक नृत्य कर रहे हैं । सात व्यक्ति बांसुरी जैसा वाद्य फूँककर बजा रहे हैं । सभी चित्रों की गतिशीलता सराहनीय है । इनमें से कई चित्र तो पन्द्रह हजार वर्ष से भी अधिक पुराने, वैज्ञानिक जाँच-द्वारा, सिद्ध किये जा चुके हैं । इन चित्रों की किसी लय-विक्षेप में गतिमयता हमें नाट्यशास्त्र की ताल-परिभाषा "क्ला पात लयान्वितम्" की ओर इंगित करती है । लगता है कि आदिम मानव ने प्रकृति के सान्निध्य में रहकर किसी विक्षेप लय में कल-कल निनाद करती नदियों एवं प्रपातों की गति को देखा था । पेड़ों की डालियों को वायु-वैग से झूमते हुए और लताओं को वृक्षों से लिपटकर किसी लय-विक्षेप में हिलते हुए देखा था । वन्य पशु-पक्षियों को प्रणय-निवेदन, विजय-प्राप्ति, कामेच्छा-तृप्ति आदि के अवसरों पर भिन्न-भिन्न प्रकार से चलते, कूदते और नाचते हुए देखा था । उस मानव को भी अपने भावों के प्रगटीकरण के लिए ताली बजाने एवं नाचने की प्रेरणा मिली होगी । इस प्रकार से उस मानव के नृत्यों में इतनी सजीवता, गतिमयता, अर्थात् लयाभिव्यक्ति उत्पन्न हुई ।

ताल शब्द का प्रयोग तो हमें वैदिक-कालीन संगीत-साहित्य के परवर्ती काल में ही मिलता है, परन्तु जिस ताल-तत्त्व का नाट्यशास्त्र आदि संगीत के महान् ग्रन्थों में व्याख्या करके निरूपण किया गया है, वह "लयः एव हि तालः" - यह भावना हमें इन प्राचीन गुफाचित्रों में भी देखने को मिलती है । जैसे लय के बिना भावाभिव्यक्ति, रस-संचार असम्भव है, वैसे ही लय के बिना ताल और ताल के बिना लय भी अधूरे हैं ।

प्रागऐतिहासिक काल में सामूहिक रूप में यह लयमयता ही ताल-भावना की ओर इंगित करती है । आज भी मध्यप्रदेश, बिहार, सुदूर पूर्वी सीमा की वन्य जातियों के नृत्य एवं गान में हम लय, गति-मयता तथा ताल का अचूक प्रयोग देख सकते हैं । हाँ, यह सम्भव है कि वे 'ताल' शब्द और उसके शास्त्र से पूर्णरूप से अपरिचित हों । किसी गति विशेष में ताली बजाना ही हमें "हस्त द्वयस्य संयोगे वियोगे चापि वर्तते" - इस सिद्धान्त के अनुसार नृत्य-गान का तालानुगामी होना सिद्ध करता है । इस प्रकार यह सिद्ध होता है कि मानव के संगीत में प्रागऐति-हासिक काल से ही ताल तत्त्व विद्यमान था ।

वैदिक साहित्य में सामगान के समय हाथ से पात करके मात्रा-काल का निर्वहण किया जाता था, ऐसा उल्लेख है । इस क्रिया को करने वाले व्यक्ति को गणक अथवा पाणिध कहा जाता था । साम-गान में जैसे स्वर-शुद्धि परमावश्यक थी, उसी प्रकार काल-मापन भी अनिवार्य था ।

इस प्रकार भारतीय संगीत में हम "तालः काल क्रिया मानं लय साम्यम्" - इस मूल सिद्धान्त को अतिप्राचीन काल में ही देखते हैं । यद्यपि वैदिक साहित्य में हमें ताल शब्द दृष्टिगोचर नहीं होता, परन्तु परवर्ती काल के ग्रन्थों में हमें, ताल, ताल-सिद्धान्त और उसके क्रियात्मक रूप आदि का विशद वर्णन मिलता है ।

## ॥ ई ॥ ताल की आवश्यकता : =====

मानव-जीवन की सारी क्रियायें नियमबद्ध हैं, सम्यक्बद्ध हैं । अनियमित व असंयमित जीवनचर्या दुःखद होती है । यह नियमबद्धता ही मानव-जीवन की लय-ताल है । ब्रह्माण्ड में चर-अचर सभी का व्यापार लय-ताल-बद्ध है । प्रत्येक ग्रह एक-दूसरे की प्रदक्षिणा एक नियमित लय ॥ गति ॥ में निश्चित काल में पूर्ण करता है । यह काल और गति की निश्चितता ही अन्योन्य ग्रहों के आकर्षण का कारण है । इस काल और गति की अनियमितता उनमें विकर्षण उत्पन्न कर देगी, जिसके परिणाम अत्यन्त भयंकर हो सकते हैं । इस निश्चित गति और निश्चित काल के नियमन का कार्य संगीत में ताल और काव्य में छन्द करता है । गति-मयता ही कला को सौन्दर्य प्रदान करती है । संगीत गतिमय है। स्वरों का स्थायित्व यद्यपि संगीत का मूलतत्त्व है, परन्तु गतिमयता उसका प्राण है । परन्तु इस गति को भी निश्चित लय और काल में बाँधना आवश्यक है । इस नियमन का कार्य ताल करता है । संगीत के स्वरूप-रक्षण, चलन तथा शैलियों के विकास, सौन्दर्याभिवृद्धि, रस-निष्पत्ति आदि सबका मूलज्ञोत ताल ही है । संगीत के मूल्यांकनकारक तत्वों में प्राथमिकता ताल-तत्त्व को ही दी जा सकती है ।

संगीत में ताल की आवश्यकता के बारे में हमें थोड़ा विस्तार से विचार करना आवश्यक है ।

संगीत का मुख्य ध्येय आनन्द उत्पन्न करना है । इसी रागात्मक शक्ति के विकास के लिए उसे 'ताल' की सहायता लेना अनिवार्य हो जाता है । बिना 'लय' के संगीत का विकास हो ही नहीं सकता। इसी लय को सुव्यवस्थित करने के लिए लय और ताल के ज्ञान की आवश्यकता होती है । हमारे आचार्यों का तो यह कथन है कि जिसको ताल का ज्ञान नहीं



होता है, वह संगीतज्ञ कहलाने का अधिकारी ही नहीं है । अतः अधिक परिश्रम करके ताल-ज्ञान अर्जित करना प्रत्येक संगीतज्ञ को आवश्यक है ।

स्वर की भाँति ताल भी रस की वृद्धि में सहायक होती है। गायक-वादक अपनी इच्छानुसार भिन्न-भिन्न प्रकार की लयकारियाँ प्रस्तुत करता है, और ताल-वाद्य-वादक उन्हीं के अनुस्यू बन्दिशों से मूल क्रिया की संगति करता है, जिससे रसानुभूति होती है और श्रोता प्रसन्न होता है।

'ताल' संगीत के प्रत्येक अंग का आधार है । यद्यपि 'स्वर' भी आवश्यक है, परन्तु वही भी ताल के अभाव में नीरस और निर्जीव रहता है । ज्यों ही ताल का अनुसरण करता है, वह सजीव हो जाता है । संगीत की सभी क्रियाएँ प्रायः तालबद्ध होती हैं । वादन तो पूर्णतः ताल पर ही आधारित है । प्रस्तुतीकरण में जरा-सा भी विचलित हो जाने पर ताल की मात्रा-काल में अन्तर आ जाता है और इस प्रकार ताल-विहीनता संगीत के सारे सौन्दर्य को नष्ट कर देती है ।

नृत्यकला में भी ताल और लय का ही प्रभुत्व होता है, इसमें एक-एक कदम पर ताल की सहायता लेनी पड़ती है । इसके अतिरिक्त तन्तु तथा सुषिर वाद्यों के साथ भी ताल का प्रयोग होता है । बिना ताल के उनमें भी आनन्द की वृद्धि नहीं होती है । 'सुगम-संगीत' व 'लोक-संगीत' में तो लय का ही प्रभुत्व दिखाई देता है । सारांश यह है कि संगीत का आधार लय और ताल ही है ।

इस प्रकार ताल संगीत को एक निश्चित नियम और समय के बन्धन में बाँधता है । अतः अशरतीय संगीत में तो गुणीजन ताल न जानने वाले को गायक या वादक भी मानने को तैयार नहीं हैं -

"यस्तु ताल न जानाति, गायको न च वादकः ।"

'संगीतरत्नाकर' व 'नारदार्थ-रागमाला' के निम्न श्लोक में कहा गया है कि जिस प्रकार देह में प्रधान मुख है और मुख में नासिका, उसी प्रकार तालविहीन संगीत नासिकाविहीन मुख के समान है -

"मुख-प्रधान-देहस्य नासिका मुख-मध्यके ।

तालहीनं तथा गीतं नासाहीनं मुखं यथा ॥"<sup>1</sup>

गीत, वाद्य एवं नृत्य की तुलना मदमत्त हाथी से देकर ताल को अंक्षा की उपमा दी गयी है -

"तौरीत्रिकं च मत्तेभस्तालस्तस्यांक्षां त्रिदुः ॥"<sup>2</sup>

डॉ० अश्वकुमार सेन ने अपने शोध-निबन्ध में 'भक्ति-रत्नाकर' के रचित श्री नरहरि सङ्कर्षण का उल्लेख करते हुए कहा है कि जिस प्रकार विना पतवार के नाव होती है, वैसे ही तालविहीन संगीत होता है एवं तालविहीन संगीत ऋद्ध संगीत है -

"गीते तालयुक्त ताल विना शुद्धि नय ।

जेछे कर्णधार बिना नौका तैछे हय ॥"<sup>3</sup>

इतना ही नहीं, हमारे संगीताचार्यों ने तालविहीन गायन को गाना न कह कर रोना कहा है, क्योंकि रोने में स्वर तो होता है परन्तु ताल नहीं होता है ।

इस प्रकार हम अनुभव करते हैं कि गायन को निश्चित गति और नियमित काल में चलाने के लिए ताल का निर्माण हुआ है । ताल से गायन में जीवन-संचार होता है। ताल संगीत का प्राण है ।

1. सुबोध नन्दनी कृत 'भारतीय संगीते ताल ओ छन्द, बंगला, पृ० 2

2. कात्यायन स०द०, पृ० 108

3. भा०ता०वि०, पृ० 50

भारतीय संगीत में प्रस्तुतीकरण के लिए निबद्ध और अनिबद्ध दोनों भेद स्वीकृत हैं। इसलिए कुछ तक गायक-वादक दोनों को अनिबद्ध प्रस्तुतीकरण की स्वतन्त्रता है। परन्तु कुछ काल के बाद ही इस अनिबद्ध गायन-वादन से श्रोता ऊब जाता है। यह अनिबद्ध गायन-वादन अधिक असह्य न हो जाये, इसलिए श्रेष्ठ मार्दीगिक और तबला-वादक आलाप के समय न्यास स्वर पर आलाप समाप्ति के समय दाहिने पर थाप देकर श्रोताओं का ध्यानाकर्षण करते रहते हैं। नृत्य का तो ताल प्राण ही है। नर्तन तो अनिबद्ध हो ही नहीं सकता। तालविहीन नर्तन भोंडा और असह्य होता है। भारत की सभी नृत्य-शैलियों में गायन अथवा लहरा  $\{$ राग तालबद्ध रचना $\}$  प्रारम्भ होने के पश्चात् ही नृत्यकार अपनी क्रिया आरम्भ करता है।

ताल के बिना किसी भी गायन और वादन के स्वरूप की रक्षा नहीं हो सकती है। ताल ही वह ढाँचा है, जिसकी सीमा में रह कर कलाकार राग-रागनी के स्वरूप की रचना करता है। जिस प्रकार मानव-शरीर की रचना के लिए अस्थिपंजर आवश्यक है, उसी प्रकार राग-रचना के लिए ताल आवश्यक है। इसके बिना राग के विभिन्न तत्त्वों का अनुपात भंग हो जायेगा। कल्पना कीजिये कि यदि किसी रचना का पूर्ण नोटेशन भी तालविहीन हो, तो क्या उस नोटेशन से बन्दिश का सुरुचिपूर्ण स्वरूप प्राप्त किया जा सकता है? निश्चित रूप से नहीं। प्राचीन आचार्यों की बन्दिशों के रूप हम राग और ताल के नाम ज्ञात होने पर निर्मित कर लेते हैं, यद्यपि उन बन्दिशों का स्वरांकन उपलब्ध नहीं है। तबला-राग-रचना के स्वरूप-रक्षण में विशेष महत्व रखता है।

ताल के आधार पर ही कलाकार अपनी रचना में लयकारी को विविधता उत्पन्न करता है। चार मात्रा काल में तीन मात्रा, पाँच मात्रा अथवा सात मात्रा आदि-आदि की क्रियाओं, विविध छन्दों एवं

शैलियों का चमत्कार ताल की सीमा में बद्ध रहकर ही प्रभावी हो सकता है । किसी भी छन्द का प्रयोग, सवाई-डेढ़ी लय का प्रदर्शन आदि ताल की मौलिक लय के आधार पर ही किया जा सकता है । जिस प्रकार से कुशल व्यक्ति के द्वारा आकाश में उड़ाई गयी पतंग डोर के आधार पर ही विविध प्रकार से ऊँची, नीची, सीधी एवं झुलाती हुई चलती है और दर्शक को प्रसन्न करती है, उसी प्रकार संगीत में भी उड़ान के लिए ताल का आधार आवश्यक है ।

ताल एक ओर जहाँ समय का माप करता है, वहाँ दूसरी ओर चमत्कारपूर्ण लयों एवं गतियों के द्वारा संगीत में विविधता भी उत्पन्न करता है । समयबद्ध एक सा संगीत कुछ काल बाद नीरस लगने लगता है । उस नीरस्ता के क्षणों में एक चमत्कारपूर्ण तान, तोड़ा अथवा परन का प्रयोग करके गायक-वादक कलाकार श्रोताओं का ध्यान आकर्षित करके संगीत और रंगभवन में स्फूर्ति उत्पन्न कर देता है । अखण्ड, एक लय त्रितृष्ण उत्पन्न करती है । ताल उस अखण्डता को दूर करता है, विविधता उत्पन्न करता है और संगीत को सरस बनाता है । इसके अतिरिक्त लय की चंचलता के प्रवाह में कलाकार द्वारा संयम भंग न हो जाये, इसलिए उत्का नियमन भी करता है । "नमक जिन गाना और गमक जिन गाना" रुझकर नहीं होता, ऐसी लहाजत है । परन्तु उसी नमक अथवा गमक का अनुपाताधिक्य खाने और गाने को अयोग्य सिद्ध कर देता है । ताल उत्का नियामक है ।

संगीत का चरम ध्येय है - रसाभिव्यक्ति । रस के बिना संगीत नीरस है और नीरस वस्तु को कोई भी व्यक्ति नहीं पसन्द करता है । इस रसाभिव्यक्ति के लिए रसानुकूल शब्दों से युक्त गीत, रसानुकूल राग-स्वरावलियों का प्रयोग, गायन-वादन का समय एवं श्रोता की मनः-स्थिति आदि आवश्यक हैं । परन्तु इन सबसे अधिक आवश्यक है -

रसानुकूल ताल का चयन । प्रत्येक ताल की अपनी एक मौलिक लय होती है । उसी के सहारे ताल रसाभिव्यक्ति में सहायक होता है । वियोग-शृंगार के लिए द्रुतलय का त्रिताल, रोद्र रस के लिए विलम्बित लय का एक-ताल अथवा शान्त रस के लिए कहरवा ताल, कभी भी अनुकूल नहीं हो सकता । राग-चयन, पद-रचना आदि सभी कुछ व्यर्थ होगा । परन्तु वियोग-शृंगार के लिए विलम्बित एकताल और संयोग-शृंगार के लिए मध्य और द्रुत लय का त्रिताल रस-वृद्धि कर देगा । निर्वेद के लिए मध्य विलम्बित लय अनुकूल है । रोद्र रस के लिए द्रुत लय आवश्यक है । इस प्रकार हम अनुभव कर सकते हैं कि उपयुक्त ताल के बिना रस-निष्पत्ति सम्भव नहीं है । ताल रसाभिव्यक्ति के लिए आवश्यक है ।

स्वीप में हम कह सकते हैं कि संगीत के लिए ताल उतना ही आवश्यक है, जितना मानव-शरीर के लिए अस्थिपंजर । पुराने उस्ताद लोग कहते थे - "बेसुरा चल जाता है, बेताला नहीं" । आशय है कि एक बार स्वर की भूल क्षम्य है, परन्तु ताल का प्रमाद अक्षम्य है । ताल की भूल सभी श्रोता अनुभव कर सकते हैं, स्वर की अस्वरता कुछ ही लोग अनुभव कर पाते हैं । संगीतोपनिषद्सारोद्धार में आचार्य सुधाकलश ने लिखा है -

"गीतं वाद्यं तथा नृत्यं तालवर्जं न शोभते  
तालाभावान्न मेल स्यादमेलादव्यवस्थिति ।  
न रंगमव्यवस्थातो विना रंगं कुतो लयः  
लयं विना न सौख्यं स्यात् तन्मूलं ताल उच्यते ।"

अर्थात् - गायन, वादन और नृत्य ताल के बिना कभी सजते नहीं । ताल

के अभाव में कलाकार, संगतिकार आदि में मेल नहीं होता और मेल के अभाव में अव्यवस्था हो जाती है । इस अव्यवस्था से रंग उत्पन्न नहीं होता । रंग के बिना लय नहीं उत्पन्न हो सकती ॥ यहाँ लय शब्द का अर्थ है - लीयते यस्मिन्, जिसमें लीन हो जाये ॥ और लय के बिना सुख अर्थात् रसानुभूति नहीं होती । अतः ताल ही रसाभिव्यक्ति का मूल-तत्त्व है ।

### ताल की महत्ता =====

भारतीय संगीत में 'स्वर' और 'ताल' दोनों ही महत्वपूर्ण व एक-दूसरे के पूरक हैं । ताल की क्रिया आज के युग में अवनद्ध वाद्य से जुड़ी हुई है । भारतीय संगीत के दोनों पक्षों - लोक-संगीत तथा शास्त्रीय-संगीत में ताल का महत्वपूर्ण स्थान है । ताल के बिना हम संगीत में आनन्द की कल्पना भी नहीं कर सकते हैं । संगीत में ताल-वाद्यों के द्वारा आनन्द का सृजन होता है ।

ताल की महत्ता का प्रतिपादन करते हुए आचार्य बृहस्पति ने कहा है - बालक अत्यानन्द में आकर गाते, ताली बजाते और नाचने लग जाते हैं । इससे यह प्रतीत होता है कि गीत, ताल तथा नाच ये त्रिकोणीय आनन्द देनेवाले हैं । गीत और नाच की प्रतिष्ठा ताल से है । केवल ताल वाद्यों का वादन सुनते समय हमारे हाथ, सिर या पैर हिलने लगते हैं, अथवा ताल की गति का अनुसरण करने लगते हैं । संकोच के कारण हम नाचते नहीं हैं, पर बालक तो ठुमकने लगते हैं । इससे यह कहना अन्योक्तिपूर्ण न होगा कि आनन्द ही ताल के रूप में विद्यमान है ।

संगीत में ताल-वाद्य बजना परम आवश्यक है । हमारे संगीत में ताल-वाद्य पर आघात केवल समय नापने के लिए ही नहीं किया जाता है,

समय-मापन के साथ-साथ उसका महत्वपूर्ण कार्य विभिन्न प्रकार से हस्त-संचालन करके विभिन्न प्रकार की ध्वनियों को उत्पन्न करना भी होता है । तालवाद्य-वादक अपने हाथों के मृदु और कठोर आघातों के द्वारा लय के विभिन्न रूपों को प्रदर्शित करता है । ध्वनियों में सामंजस्य व तारतम्य उत्पन्न करता है और इन सब क्रियाओं के द्वारा एक ऐसे ध्वन्यात्मक वातावरण का सृजन करता है कि जो रसाभिव्यक्ति में सहायक होता है । गायन, वादन अथवा नृत्य अकेले अपने आप में अवनद्ध वाद्यों के बिना एकांगी रह जाते हैं तथा अभीष्ट रस की अभिव्यक्ति करने में असमर्थ रहते हैं । हमारे देश के संगीत के आचार्यों ने विभिन्न ताल-वाद्यों पर तालमय ध्वनियों को निकालने के लिए हस्त-संचालन के ढंगों पर विस्तृत विचार किया है । संगीत की प्रत्येक विधा में किस प्रकार के पाटाक्षरों की रचना कैसे प्रयोग में लायी जाये, इस पर भी उन्होंने पर्याप्त विचार किया है । यह सब विचार शिक्षा अभ्यास द्वारा अवनद्ध वाद्यों के वादन में कुशलता प्राप्त करके गायन, वादन और नृत्य को अधिकतम प्रभावी और रसमय बनाने के लिए ही किया गया है ।

भारतीय संगीतज्ञों को ताल-वाद्यों का बेसुरा होना सह्य नहीं है । क्योंकि हमारे संगीत में ताल-वाद्य केवल आघात {बीट्स} ही नहीं देते हैं, वरन् उनका कार्य बहुत विशद है । इसलिए ताल-वाद्यों के उमर स्याही का प्रयोग किया जाता है, उनको गायक अथवा वादक के स्वर में ठोक-झाकर मिलाया जाता है, ताकि उनसे जो ध्वनि उत्पन्न हो वह गायक और वादक से के स्वरों से सम्वाद करके कर्ण-मधुर हो जाये । कई बार प्रदर्शन के बीच में भी यदि किञ्चित् भी ताल-वाद्य बेसुरा हो जाता है, तब वादक अपनी क्रिया रोककर अपने ताल-वाद्य को पुनः स्वर में स्थापित करता है । इसके विपरीत पाश्चात्य संगीत में अवनद्ध वाद्यों का कोई विशेष महत्व नहीं है । वे केवल बीट्स देते हैं । वहाँ पर रिदम और बीट्स दिखाने के लिए ड्रम का प्रयोग किया जाता है ।



लोक-संगीत के वाद्य जैसे - ढोल, ढोलक, नगाड़ा, तबला आदि सबमें स्याही लगी होती है । मुहर्रम में बजने वाले ढोल, जो लकड़ी से बजाये जाते हैं, उनमें भी पूड़ी के अन्दर की ओर से स्याही लगाते हैं । इन सभी वाद्यों की प्रत्येक चाल किसी न किसी ताल से अवश्य ही सम्बन्धित होती है । भरत नाट्यशास्त्र में घन वाद्यों को ही ताल का आधार माना गया है, जैसे - घण्टा, घड़ियाल, मंजीरा आदि । इनका लयाश्रित वादन ताल को स्पष्ट करता है । दक्षिण भारतीय संगीत में आज भी ताली अथवा मंजीर से ताल-प्रदर्शन किया जाता है । इस प्रकार अवनद्ध वाद्यों का व घन वाद्यों का वादन हमारे संगीत का महत्वपूर्ण अंग है। चाहे दक्षिण भारतीय पद्धति का गायन-वादन हो अथवा उत्तर भारतीय, दोनों में ये ही ताल-वाद्य-वादक श्रेष्ठ माने जाते हैं, जोकि अपने आघात के द्वारा प्रमुख गायक अथवा वादक के द्वारा गायी और बजायी जाती शब्दावली और स्वरावली की प्रतिमूर्ति उत्पन्न करने में समर्थ होते हैं । हमारे यहाँ इसी क्रिया को संगति कहा जाता है ।

## ताल के दस प्राण =====

परम्परागत रूप में प्राचीन काल से ही भारतीय संगीत में ताल संरचना के कुछ मूलभूत आधार माने जाते हैं। अलग-अलग ग्रन्थों में इनके क्रम, संख्या और कुछ के नामों में भिन्नता मिलती है जैसे भरत नाट्य शास्त्र में 1- काल, 2- कला, 3- पात्र, 4- लय, 5- मार्ग, 6- योनि, 7- यति, 8- पार्थि, संगीत रत्नाकर में 1- काल, 2- क्रिया, 3- मार्ग, 4- कला, 5- लय, 6- यति, 7- ग्रह व 8- प्रस्तार तथा संगीत समय सार में 1- कालमान, 2- क्रिय, 3- मात्रा, 4- लय, 5- यति, 6- मार्ग, 7- ग्रह, 8- प्रस्तार इत्यादि, किन्तु ताल संरचना के 10 मूलभूत आधारों का ताल के दस प्राण के रूप में सर्वप्रथम उल्लेख नारद कृत "संगीत मकरन्द" ग्रन्थ में इस प्रकार मिलता है:

"कालमार्गक्रियाञ्जगानि ग्रहजातिकलालयाः ।

यतिप्रस्तारकं चैव तालप्राणा दस स्मृताः ॥ 51 ॥

नृत्याध्याये, तृतीयः पादः ।

अर्थात् काल, मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला, लय, यति और प्रस्तार यह ताल के दस प्राण हैं ।

नारदकृत संगीत मकरन्द को कुछ विद्वान प्राचीन और कुछ विद्वान मध्यकालीन ग्रन्थ मानते हैं। अतः इसके अनुसार ताल के दस प्राण को कुछ लोग मध्यकालीन परिकल्पना मानते हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि प्राचीन परम्परा से जो आ रहे ताल संरचना के मूलभूत आधारों की परिकल्पना ही आगे सुस्पष्ट-वर्णित होकर "ताल के दस प्राण" के रूप में प्रस्तुत हुई। "ताल" को क्रियात्मक रूप में साकार व गतिमान बनाने अर्थात् जीवन देने में महत्वपूर्ण होने के कारण ही संभवतः इन्हें ताल के 10 प्राण न कहकर "दस प्राण" कहा गया है। और ताल की संरचना व उसके प्रत्यक्ष प्रयोग में इन सबका अत्यन्त महत्वपूर्ण योग माना गया है।

भारतीय संगीत की आधुनिक ताल पद्धति बहुतांशों में बदल जाने के कारण प्रत्यक्ष व्यवहार में यद्यपि अब इनमें से कई का महत्व नहीं रह गया, फिर भी भारतीय ताल संरचना की पृष्ठभूमि को समझने में इनका अध्ययन सहायक व उपयोगी है। ताल के दस प्राणों का संक्षिप्त विवेचन इस प्रकार है :

1. काल : साधारणतः काल का अर्थ है समय, परन्तु ताल के विशिष्ट संदर्भ में काल का तात्पर्य ताल का तालखंडों के लिए नियत काल

प्रमाणों से है। इसके लिए भारतीय मनीषियों ने सूक्ष्म से स्थूल कालखंडों की परिकल्पना क्षण, लघु, काष्ठा, निमेष, कला, त्रुटि या अशुद्धत, द्रुत, लघु, गुरु, प्लुत के स्वर में करते हुये इनमें से अशुद्धत या विराम को चौथाई मात्रा, द्रुत को आधी मात्रा, लघु के एक मात्रा गुरु को दो मात्रा और प्लुत को तीन मात्राओं के बराबर माना गया है<sup>1</sup>।

“मार्ग” तालों में केवल लघु, गुरु और प्लुत इन्हीं तीन काल प्रमाणों का व्यवहार होता था। इनमें से लघु अर्थात् एक मात्रा काल प्रमाण को “पंच निमेष” अर्थात् पंचवर्ग के वर्षों में “क, च, ट, त, प” इन पांच प्रारंभिक लघु अक्षरों के स्वाभाविक स्वर से क्रमशः उच्चारण करने में लगने वाले समय के बराबर माना गया है<sup>2</sup>।

मनोरंजन प्रधान होने से देशी संगीत के तालों में यथायोग्य शोभा के लिए “लघु” अर्थात् एक मात्रा काल का परिमाण चार या छः लघु अक्षरों के स्वाभाविक उच्चारण काल के बराबर बताते हुये<sup>3</sup> उसके तालों में अशुद्धत या विराम द्रुत लघु गुरु और प्लुत इन पांच काल प्रमाणों का व्यवहार किया जाना बताया गया है<sup>4</sup>। दक्षिण भारतीय ताल पद्धति में आज भी इन पांच काल प्रमाणों का उपयोग तो होता ही है, इसके अतिरिक्त चार मात्रा काल वाले “काक पद” नामक एक अन्य काल प्रमाण का भी व्यवहार किया जाता है।

वर्तमान दक्षिण भारतीय संगीत के तालों में व्यवहार किया जाने वाला एक मात्रिक “लघु” मूलतः चार लघु अक्षर काल कत माना जाता है जिसका परिमाण तिस्र, क्षत्र, षण्ड, मिश्र और संकीर्ण जातीय तालों में क्रमशः तीन, चार, पांच, सात व नौ लघु अक्षर काल होते जाता है।

वर्तमान उत्तर भारतीय अर्थात् हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति के तालों में एक मात्रा काल का कोई नियत प्रमाण नहीं होने से तालों की लय घटने या बढ़ने के अनुसार मात्रा का काल प्रमाण भी घटता या बढ़ता रहता है। फिर भी प्रायः यह देखा गया है कि हिन्दुस्तानी संगीत में मध्य लय के परिमाण मोटे तौर पर एक लघु अक्षर काल अर्थात् “अशुद्धत” या “विराम” के बराबर होता है। इसलिए स्वप्रसिद्ध विष्णु दीगम्बर पलुत्कर ने विभिन्न गीतों की

1. सुधाकर, पंचमस्तालाध्यायः, श्लो० सं० 16 की टीका।

2. संगीत रत्नाकर, पंचमस्तालाध्यायः।

3. कलानिधि, सं० २०, पंचमस्तालाध्यायः, श्लो० सं० 237।

4. संगीत रत्नाकर, पंचमस्तालाध्यायः, श्लो० सं० 3 व 16

लय के अनुसार ताल के मात्रा काल या प्रमाण भिन्न रूपों में माना था। उनकी स्वरान्कन पद्धति में द्रुत लय के गीतों में "अणुद्रुत" को मध्य लय के गीतों में "द्रुत" को और विलम्बित लय के गीतों में "लघु" को एक मात्रा काल माना गया है।

121 मार्ग : मार्ग का अर्थ है रास्ता। किसी निर्दिष्ट मार्ग से चलना, अर्थात् ताल में किसी निर्दिष्ट विधि के अनुसार काल प्रमाणों का प्रयोग करना ही मार्ग है।

प्राचीन भारतीय संगीत में "गुरु" काल प्रमाण को कला माना गया है और कला के तीन विशिष्ट विधि से प्रयोग को मार्ग कहा गया है। भरत नाट्य शास्त्र में 'चि', 'वृत्त' और 'दक्षिण' नामक तीन मार्ग बताये गये हैं, जिनके अनुसार कला अर्थात् गुरु का व्यवहार 'चिमार्ग' में दो मात्रा वृत्त मार्ग में चार मात्राओं और दक्षिण मार्ग में आठ मात्राओं के रूप में किया जाता है<sup>1</sup>। संगीत रत्नाकर में 'ध्रुव' नामक एक अन्य मार्ग का भी उल्लेख किया गया है जिसमें कला को एक मात्रा बताया गया है<sup>2</sup>। वर्तमान काल पद्धति में 'माम' का कोई व्यवहार नहीं है।

131 क्रिया : क्रिया का अर्थ है, करना। क्रिया का व्यवहार ताल की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति के लिए किया जाता है। मूल रूप में क्रियाएँ दो प्रकार की होती हैं, 111 तशब्द क्रिया, अर्थात् ध्वनियुक्त, 121 निःशब्द क्रिया, अर्थात् ध्वनिहीन<sup>3</sup>। ताल के प्रत्यक्ष प्रयोग में हाथ से ताली देकर जो ध्वनि उत्पन्न की जाती है उसे तशब्द क्रिया और हाथ को हिलाकर केवल संकेत से बिना ध्वनि के जो क्रिया की जाती है, उसे निःशब्द क्रिया कहा जाता है।

तशब्द क्रियाओं के निम्नलिखित चार भेद बताये गये हैं<sup>4</sup> :-

- 111 ध्रुत - घुटकी बजाने को ध्रुत कहा गया है।
- 121 शम्पा - दाहिने हाथ से आघात करने को शम्पा कहा गया है।
- 131 ताल - बाये हाथ से आघात करने को ताल बताया गया है।
- 141 तन्निपात - दोनों हाथों के परस्पर आघात को तन्निपात कहा गया है।

निःशब्द क्रियाओं के निम्नलिखित चार भेद बताये गये हैं<sup>5</sup> :-

- 111 आवाफ - हाथ को ऊपर उठाकर उंगलियों को झिंझने का नाम आवाफ

- 
1. नाट्यशास्त्र, एक निशोध्यायः।
  2. संगीत रत्नाकर, पंचमस्तालाध्यायः
  3. संगीत रत्नाकर, पंचमस्तालाध्यायः
  4. संगीत रत्नाकर, पंचमस्तालाध्यायः
  5. संगीत रत्नाकर, पंचमस्तालाध्यायः

किया गया है ।

- 12। निष्काम - हथेली को नीचे की ओर करके उंगलियों को फैलाने की क्रिया को निष्काम कहा गया है ।
- 13। विक्षेप - हथेली ऊपर करके उंगलियों को फैलाकर दाहिने ओर हाथ ले जाने को विक्षेप कहा गया है ।
- 14। प्रवेश - हथेली को नीचे करके उंगलियों को सिकोड़ने की क्रिया को प्रवेश कहा गया है ।

वर्तमान भारतीय संगीत में तालों की सशब्द व निःशब्द क्रियाओं में से प्रत्येक के प्रयोग की एक ही विधि प्रचलित है । सशब्द क्रिया के रूप में दाहिने हाथ बायें हाथ से आघात करते हुये ताली देने और निःशब्द क्रिया के रूप में किसी भी हाथ को दाहिने या बायें ओर हिलाकर केवल इशारा करते हुये खाली दिखाने की प्रथा है । कर्नाटक तालों में उसके प्रत्येक "अंग" के अनुसार केवल ताली और हिन्दुस्तानी तालों में निर्दिष्ट नियमानुसार प्रत्येक ताल खंड के प्रारम्भ में ताली या खाली की क्रिया करते हुये ताल का मान किया जाता है ।

14। अंग : अंग का तात्पर्य विभाग या खंड से है । जिस प्रकार कोई

शरीर कई अंगों से मिलकर बना होता है, उसी प्रकार किसी ताल की संरचना भी विभिन्न खंडों से मिलकर बनी होती है । इन ताल खंडों को क्रियाव द्वारा नापने के लिए विभिन्न काल-प्रमाणों की परिकल्पना की गई है । अतः क्रियाओं द्वारा अभिव्यक्त किये जाने वाले तालखंडों के काल प्रमाण ही "अंग" कहलाते हैं ।

प्राचीन मार्ग तालों में मार्ग, लघु, गुरु, और प्लुत इन्हीं तीन अंगों का व्यवहार होता रहा । "देशी" तालों में "अणुद्वत" या विराम, द्वत, लघु, गुरु तथा प्लुत इन पांच अंगों का व्यवहार बताया जाता है । वर्तमान दक्षिण भारतीय अर्थात् कर्नाटक संगीत की ताल पद्धति में इन पांच अंगों के अतिरिक्त "काक पद" नामक एक अन्य अंग भी व्यवहार में होने से वहाँ छः अंगों का उपयोग किया जाता है । इन छः अंगों में से "द्वत" के साथ उसके आधे भाग को मिलाकर "द्वत विराम" और "लघु" के साथ उसके आधे या चौथाई भाग को मिलाकर "लघु विराम" अंगों की भी परिकल्पना की गई है । इन सभी अंगों के विशिष्ट सांकेतिक चिन्ह नियत हैं जिनका विवरण

उनके काल प्रमाण सहित निम्नलिखित हैं :-

क्र.सं०	अंग	सांकेतिक चिन्ह	काल प्रमाण
1.	अणुदुत	.	एक अक्षर काल
2.	दुत	0	दो अक्षर काल
3.	दुत विराम		तीन अक्षर काल
4.	लघु	!	चार अक्षर काल
5.	लघु विराम	!	पाँच अक्षर काल
6.	गुरु		आठ अक्षर काल
7.	प्लुत		बारह अक्षर काल
8.	काकपद	+	सोलह अक्षर काल

वर्तमान कनाटक संगीत में ताल को लिखित रूप में अभिव्यक्त करने के लिए प्रत्येक काल के अंगों के चिन्ह क्रमशः निर्दिष्ट कर दिये जाते हैं जैसे- त्रिपुट ताल आदि ताल। 100 अथवा इंपाताल 10 इत्यादि ।

आधुनिक हिन्दुस्तानी संगीत में अंगों के सांकेतिक चिन्हों के स्थान पर प्रत्येक ताल के विभागों की मात्राओं को क्रमशः लिखकर विभागों को खड़ी बरेखाओं से अलग-अलग विभक्त करते हुये प्रत्येक विभाग की प्रारम्भिक मात्रा के नीचे ताली या खाली को निर्दिष्ट कर देते हैं । प्रायः समग्र्यक पहली ताली के लिए x या योग + चिन्ह अथवा । का अंक बनाते और तालिखण्डों के लिए प्रत्येक ताली के क्रमानुसार संख्या अथवा विभाग की प्रारम्भिक मात्रा लिख देने की प्रथा है, जैसे :-

इंपाताल									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
x		2			0		3		
अथवा									
+	3	0		8					
अथवा									
1	3	0		8					

15। ग्रह : ग्रह का अर्थ है आरम्भ । ग्रह मुख्यतः दो प्रकार के हैं, समग्रह

1. संगीत रत्नाकर पंचमस्तोत्राध्यायः श्लोक सं०-5।

तथा विषमग्रह । गीत और ताल का प्रारम्भ समान रूप से एक साथ हो तो उसे समग्रह और यदि एक साथ न होकर आगे-पीछे हो तो उसे विषमग्रह कहते हैं ।

विषमग्रह के दो उपभेद हैं- ॥ १ ॥ अतीत ग्रह और ॥ २ ॥ अनागत ग्रह । गीत के प्रारम्भ होने के बाद ताल का प्रारम्भ होने पर अतीत ग्रह और गीत के आरम्भ होने के पहले ही ताल का आरम्भ अनागत ग्रह कहलाता है । अतीत और अनागत को क्रमशः अवपाणि और उपरिपाणि भी कहा गया है ।

आधुनिक हिन्दुस्तानी संगीत में ताल के पहले मात्रा पर "सम" होता है । संगीत प्रस्तुत करते समय सभी कलाकर स्वाभाविकतया बार-बार तमझ पर आकर ताल में मिलते हैं । इसे साधारण भाषा में "सम" पर आना या सम दिखाना कहा जाता है । कलाकार अपने संगीत में सम को कायम रखते हुये भी ताल के रचनात्मक व चमत्कारपूर्ण कौशल प्रदर्शन के लिए कभी-कभी मूल-सम के पूर्ण या परचाल कृत्रिम सम का आभास दे देते हैं । इन विषम क्रियाओं को क्रमशः अतीत व अनागत कहा जाता है । इस प्रकार इस रूप में समग्रह तथा अतीत व अनागत आदि विषमग्रहों के नामों का प्रयोग अभी भी अस्तित्व में है । अनेक तबला वादक "विषम" के लिए "अकाल" शब्द का व्यवहार करते हैं ।

॥ ६ ॥ जाति : जाति का सामान्य अर्थ श्रेणी या वर्ग होता है । अतः ताल के संदर्भ में जाति का तात्पर्य तालों के विशेष वर्ग से है ।

प्राचीन मार्ग संगीत में तालों के "सुतुरज" और "त्रयज" नामक दो प्रमुख भेद माने गये हैं<sup>२</sup> । गणित के अनुसार एक से नौ तक ही मूल अंक हैं । इनमें से २ तथा उससे विभाजित होने वाले ४, ६, ८ इत्यादि अंक समसंख्याय और ३, ५, ७, ९ इत्यादि अंक विषमसंख्याय मानी जाती हैं । अतः "सम" और "विषम" संख्याओं पर आधारित मात्राओं के अनुसार तालों के भी दो प्रमुख भेद होना संभव है ।

आवर्तन के रूप में परिकल्पित ताल की बार-बार पुनरावृत्ति भारतीय तालों की स्वाभाविक विशेषता है । सम संख्याओं वाले सबसे छोटी द्विमात्रिक ताल में दो बिन्दुओं की परिकल्पना से ताल के आवर्तन व उसके

१. संगीत रत्नाकर, पंचमस्तालाध्यायः
२. संगीत रत्नाकर, पंचमस्तालाध्यायः



परिक्रमण की परिकल्पना पूरी नहीं होती जैसे : किन्तु, 2 से बड़ी 4 की "सम" संख्या 4, आधारित ताल में चार बिन्दुओं से आवर्तन की परिकल्पना पूरी हो जाती है, जैसे '॥' । संभवतः इसीलिए "मार्ग" तालों में तत्संबन्धक मात्राओं वाले ताल व उसके भेदों का आधार चार और उसके गुणित संख्याओं को मानते हुये उन्हें "चतुरश्र" कहा गया है । चतुरश्र शब्द का अर्थ ही है- "चार" पर "आश्रित" । विषम संख्याओं वाले तालों में सबसे छोटी तीन मात्राओं के अनुसार परिकल्पित तीन बिन्दुओं से ताल के आवर्त व उसके परिक्रमण की कल्पना पूरी हो जाती है । अतः तीन व उसके गुणित संख्या पर आश्रित ताल व उसके भेदों को "त्र्यश्र" कहा गया है<sup>1</sup> । प्राचीन मार्ग संगीत में चतुरश्र के यथा अक्षर रूप "चच्चत्पुरः" और त्र्यश्र के यथाक्षर रूप चापपुरः को सर्वाप्रमुख ताल बताया गया है<sup>2</sup> ।

वर्तमान दक्षिण भारतीय कर्नाटक संगीत के तालों में जात शब्द का प्रयोग लघु के नियत अक्षर काल के अर्थ में किया जाता है, वहां ध्रुव, मठ, रूपक, ब्रम्ह, त्रिपुट, अठ व रू इन सप्तशृङ्गादि तालों में से प्रत्येक की चतस्र, तोश्र, लघु का प्रयोग नियत अक्षरकाल के अनुसार होता है । लघु का अक्षर काल चतस्र में तीश्र में तीन खण्ड में-5 मिश्र में 7, संकीर्ण में 9 नियत है । इस प्रकार कर्नाटक संगीत में 5 जातियों के अनुसार सप्तशृङ्गादि तालों की संख्या  $7 \times 5 = 35$  होती जाती है और यही 35 ताल रचयतिभेद से  $35 \times 5 = 175$  तालों में विभक्त हो जाते हैं<sup>3</sup> ।

वर्तमान उत्तर भारतीय तालों में जाति की परिकल्पना बहुत स्पष्ट व सुव्यवस्थित नहीं है । हिन्दुस्तानी संगीत के तालों में और उनके वजन से बनने वाली "छन्द गति" का अधिक महत्त्व है । अतः यत्तुमात्रिक ताल खण्डों के वजन पर तालों या खाली दिये जाने वाले कहरवा तथा त्रिताल व उसके तितारबानी, पंजाबी, जत, तिलवाड़ा आदि भेदों को प्रायः चतस्र जाति और त्रिमात्रिक तालखंडों के वजन पर ताली व खाली दिये जाने वाले दादरा ताल को तीश्र जाति ताल कहा जाता है । इनके अतिरिक्त त्रिमात्रिक के बाद त्रिमात्रिक तालखंड के क्रम से युक्त 2+3+2+3 के वजन वाले झप्ताल को

1. भारतीयसंगीत में ताल और रूप विधान पृ०सं० 29
2. नाट्यशास्त्रसूक्त तीर्थी ध्यागः
3. संगीत कौमुदी, चौथा भाग पृ०सं० 21 व 22.

खण्ड जाति और एक त्रिमात्रिक के बाद दो दो मात्रिक इस क्रम से युक्त ताल खंडों वाले अर्थात्  $3 + 2 + 2$  के वजन वाले स्मक, तीव्रा या  $3 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2$  के वजन वाले स्मक, खीझ धमार तथा त्रिमात्रिक के बाद चतुर्मात्रिक ताल खंड के क्रम से युक्त  $3 + 4 + 3 + 4$  के वजन वाले धीपछन्दी व झूमरा तालों को प्रायः मिश्र प्रातीय ताल समझा जाता है ।

17। कला : प्राचीन संगीत शास्त्रों के अनुसार ताल के संदर्भ में कला शब्द के निम्नलिखित कार्य हैं :-

1- निश्चित क्रिया।

2- ताल का विशिष्ट भाग- इस अर्थ में गुरु अर्थात् द्विमात्रिक काल प्रमाण को कला कहा गया है<sup>2</sup> ।

3- ताल के अंगों को गुणन द्वारा बढ़ाकर ताल का स्वल्प परिवर्तन करना ।

वर्तमान ताल व्यवृति में कलावृद्धि द्वारा काल के स्व वर्धन की प्रथा नहीं है । यद्यपि आवश्यकतानुसार ताल की मात्राओं के काल प्रमाण को घटा या बढ़ा अवश्य लिया जाता है परन्तु यह प्रक्रिया ताल की लय को विलम्बित या द्रुत करने के अन्तर्गत आती है । मात्रा काल बढ़ जाने पर उसी अनुपात में ताल की लय विलम्बित और मात्रा काल घटने या छोटे होने पर उसी अनुपात में ताल की लय द्रुत हो जाती है ।

18। लय : प्राचीन संगीत शास्त्र में ताल क्रिया के बाद होने वाली विभ्रान्ति का लय कहा गया है<sup>3</sup> । इस परिभाषा के अनुसार ताल में किसी एक क्रिया के बाद दूसरी क्रिया के पहले तक व्यतीत होने वाला अवकाश ही लय है । प्रत्यक्ष व्यवहार में ताल की किन्हीं दो क्रियाओं के बीच समय अपनी नियत समान गति से व्यतीत होता रहता है, इसलिये आजकल लोग लय को "समय की समान गति" के अर्थ में भी लेते हैं<sup>4</sup> ।

लय के मुख्यतः तीन प्रकार माने गये हैं :

1- द्रुत,

2- मध्य

3- विलम्बित

- 
1. संगीत रत्नाकर पंचमस्तोत्राध्यायः पैरा नं०-4
  2. संगीत रत्नाकर पंचमस्तोत्राध्यायः श्लो० नं०-20
  3. संगीत रत्नाकर पंचमस्तोत्राध्यायः श्लो० नं०-44
  4. संगीत कीमुदी पहला भाग, पृ० नं० 135.

शीघ्रतम लय को द्रुत मानते हुये उसके आधी लय को मध्य लय और मध्य लय को आधी लय को विलम्बित लय कहा गया है<sup>1</sup> । स्वस्थ मनुष्य की नाड़ी स्पन्दन गति सामान्यः मध्य लय में होती है, अतः उतते दुगुनी तेज लय द्रुत और उतते दुगुनी मन्द लय विलम्बित होती है ।

वर्तमान संगीत की विधाओं में प्रायः इन्हीं तीन लयों का व्यवहार होता है, फिर भी आजकल हिन्दुस्तानी संगीत के खयाल गान में विलम्बित से दुगुनी मन्द, अति विलम्बित तथा तराना गाने वाले व तितार वाद्य में झाला बजाने वाले द्रुत से दुगुनी शीघ्र अतिद्रुत लय के प्रयोग की प्रवृत्ति बढ़ी है ।

19। यति : लय की प्रवृत्ति अथवा लय के विभिन्न रूपों में प्रयोग के नियम को यति कहा गया है<sup>2</sup> । द्रुत, मध्य और विलम्बित लय के संयोगों से विभिन्न रूपों में बने यतियों की विभिन्न आकृतियों में परिकल्पना की गयी है । संगीत रत्नाकर के अनुसार यति के तीन भेद हैं :

1- तभा

2- श्रोता

3- गोपुष्ठा<sup>3</sup>

1- तभायति<sup>4</sup> : आदि, मध्य और अन्त तीनों में एक समान लय का व्यवहार होने पर तभायति कहा जाता है। द्रुत, मध्य और विलम्बित लय के अनुसार तभा यति के निम्नलिखित 3 भेद हो जाते हैं

1- आदि, मध्य और अन्त तीनों में द्रुत लय युक्त तभायति ।

2- आदि, मध्य और अन्त तीनों में मध्य लययुक्त तभायति ।

3- आदि, मध्य, अन्त त्रिन में विलम्बित लययुक्त तभायति ।

2- श्रोतागता यति : जिस प्रकार श्रोत में क्रमशः जन बढ़ते जाने पर उसका उसका वेग भी क्रमशः बढ़ता जाता है उसी प्रकार जिस यति में क्रमशः लय की गति बढ़ती जाती है उसे श्रोतागता कहते हैं । इसके निम्नलिखित 3 प्रकार हैं :-

1- प्रारम्भ में विलम्बित, बीच में मध्य और अन्त में द्रुत लय क्रमशः युक्त श्रोतागता यति है ।

- 
1. संगीत रत्नाकर पंचमस्तालाध्यायः श्लोक नं० 44
  2. संगीत रत्नाकर पंचमस्तालाध्यायः श्लोक नं० 46
  3. संगीत रत्नाकर पंचमस्तालाध्यायः श्लोक नं० 46
  4. संगीत रत्नाकर पंचमस्तालाध्यायः श्लोक नं० 47

2- प्रारम्भ, मध्य तथा बाद में द्रुत लययुक्त श्रोतागता यति है ।

3- प्रारम्भ में विलम्बित तथा बाद में मध्य लय युक्त श्रोतागता यति है ।

3- गोपुष्पा यति : गाय की पूँछ प्रारम्भ में पतली और बाद में क्रमशः

विस्तृत होती जाती है । उसी प्रकार लय आदि से अंत की ओर क्रमशः शीघ्र से मन्द गति के रूप में विस्तृत होती जाती है, जब इसे गोपुष्पा यति कहते हैं । गोपुष्पा यति के निम्नलिखित तीन भेद हैं :-

1- आदि में द्रुत, बीच में मध्य और अन्त में विलम्बित लय से युक्त गोपुष्पा यति ।

2- प्रारम्भ में द्रुत और बाद में मध्य लय से युक्त गोपुष्पा यति ।

3- प्रारम्भ में मध्य और बाद में विलम्बित लय से युक्त गोपुष्पा यति ।

तमायति, श्रोतागता यति और गोपुष्पा यति के अतिरिक्त मूर्दंगा और पिपीलिका नामक दो अन्य यतियों का उल्लेख भी अन्य ग्रन्थों में मिलता है । अतः इस प्रकार यतियों की कुल संख्या-5 हो जाती है ।

4- मूर्दंगा यति : जिस प्रकार मूर्दंग वाद्य की आकृति में दोनों किनारे छोटे तथा बीच का भाग अधिक विस्तृत होता है, उसी प्रकार आदि और अन्त में शीघ्र तथा बीच में मन्द गति के लय का व्यवहार मूर्दंगा यति होता है । मूर्दंगा यति के निम्नलिखित 3 भेद होते हैं :-

1- आदि और अन्त में द्रुत तथा बीच में विलम्बित लय से युक्त मूर्दंगा यति ।

2- आदि और अन्त में द्रुत और बीच में मध्य लय से युक्त मूर्दंगा यति ।

3- आदि और अन्त में मध्य तथा बीच में विलम्बित लय से युक्त मूर्दंगा यति ।

5- पिपीलिका : जिस प्रकार पिपीलिका अर्थात् चींटी की बनावट आदि और अन्त में चौड़ी तथा बीच में पतली होती है, इसी

प्रकार आदि और अन्त में मन्द गति और बीच में पतली शीघ्र गति वाली लय से युक्त यति को पिपीलिका यति कहते हैं । पिपीलिका यति के निम्नलिखित तीन भेद हैं :-

- 1- आदि और अन्त में विलम्बित तथा बीच में द्रुत लय से युक्त पिपीलिका यति ।
- 2- आदि और अन्त में मध्य तथा बीच में द्रुत लय से युक्त पिपीलिका यति ।
- 3- आदि और अन्त में विलम्बित तथा बीच में मध्य लय से युक्त पिपीलिका यति ।

आज भी ब्रह्मवज्र, मुदंगम, खोल व तबला इत्यादि अवनय वाद्यों के उत्तम वादकों द्वारा विभिन्न लयकारियों से युक्त पाठाक्षरों की विशिष्ट निष्ठा रचनाओं के वादन में यतियों के विभिन्न रूप दिखाई पड़ते हैं ।

1101 प्रस्तार : प्रस्तार शब्द का अर्थ है, विस्तार । ताल के काल प्रमाण के अलग-अलग अंगों में बाँटते हुये क्रम पूर्वक विस्तार करना ही ताल प्रस्तार कहलाता है ।

प्राचीन ताल पद्धति के अनुसार ताल कई अंगों से मिलकर बना होता है और इन सभी अंगों के काल प्रमाणों के जोड़ने पर ताल का काल प्रमाण पूरा होता है । ताल के इस सम्पूर्ण काल प्रमाण को प्लुत, गुरु, लघु व द्रुत इन चार अंगों में विशिष्ट अंशों क्रम से बाँटना "चतुरंग प्रस्तार" और प्लुत, गुरु, लघु-विराम, लघु, द्रुत विराम व द्रुत इन छः अंगों में बाँटना षण्म प्रस्तार है ।

ताल प्रस्तार की विधि इस प्रकार है :-

ताल के क्रमानुसार प्रस्तार के लिए सबसे पहले ताल के पूरे काल प्रमाणों को यथासंभव बड़े अंगों में बाँटते हुये उनमें बड़े से लेकर छोटे अंग तक के बिन्दुओं को क्रमानुसार दाहिने ओर से बाँई ओर लिखना चाहिए । यह सबसे पहला प्रस्तार होगा, फिर इस प्रस्तार के अंगों में से अपेक्षाकृत सबसे छोटे अंग के बीच की पंक्ति में उससे भी छोटे अंग के चिन्ह लगाना चाहिए और अगर यह संभव न हो तो उसके पास वाले अपेक्षाकृत बड़े अंग के नीचे की पंक्ति में उससे छोटे अंगों में विभक्त कर उनके चिन्ह लिखकर दाहिनी ओर से शेष अंगों को ज्यों का त्यों उत्तार लेना चाहिए फिर इस प्रकार से पंक्तिबद्ध अंगों के काल प्रमाणों को जोड़कर देखना चाहिए कि ताल सम्पूर्ण काल प्रमाण पूरा होता है या नहीं । अगर कम हो तो यथानुक्रम बड़े अंग का चिन्ह बाँई ओर लगाकर उसे पूरा करना चाहिए, परन्तु पूरे अंगों के इस क्रम में भी

दाहिने ओर ते जाईं ओर क्रमशः बड़े ते छोटे अंगों के चिन्ह होने चाहिए ।  
इसी प्रकार आगे सभी प्रस्तार को लिखना चाहिए ।

1- एक द्रुत काल प्रमाण । एक ही प्रस्तार होगा ।

प्रस्तार क्रम	त्वल्य
पहला प्रस्तार	0

2- एक लघु काल प्रमाण । इसमें दो प्रस्तार हों ।

प्रस्तार क्रम	त्वल्य
पहला प्रस्तार	1
दूसरा प्रस्तार	00

3- एक लघु विराम काल प्रमाण, अर्थात् एक द्रुत व एक लघु । इसमें तीन प्रस्तार होंगे ।

प्रस्तार क्रम	त्वल्य
पहला प्रस्तार	01
दूसरा प्रस्तार	10
तीसरा प्रस्तार	000

4- एक गुरु काल प्रमाण । इसमें छः प्रस्तार होंगे ।

प्रस्तार क्रम	त्वल्य
पहला प्रस्तार	5
दूसरा प्रस्तार	11
तीसरा प्रस्तार	0001
चौथा प्रस्तार	010
पाँचवाँ प्रस्तार	100
छठा प्रस्तार	0000

इस विधि से प्रस्तार करने पर एक द्रुत व एक गुरु काल प्रमाण के संयुक्त ल्य 1051 के दस और प्लुत 151 काल प्रमाण के 12 क्रमिक प्रस्तार होंगे । विभिन्न मात्रा काल वाले क्रमिक प्रस्तारों की संख्या व त्वल्य आदि को गणित द्वारा निकालने के लिए संगीत रत्नाकर में संख्या, अंक, पंक्ति, नष्ट, उद्दिष्ट, पाताल, द्रुत मेरु, लघु मेरु, गुरु मेरु, प्लुत मेरु व संयोग मेरु इत्यादि विशिष्ट सूत्रों का विषद विवेचन किया गया है ।

1. संगीत रत्नाकर पर्यवस्तालाध्यायः श्लोक सं० 313 से 408 तक.

वर्तमान उत्तर भारतीय अवनय वाधों के वादक "प्रस्तार" के अर्थ में प्रायः बाटें या बांट प्रस्तार शब्दों का व्यवहार करते हैं। कुछ मुस्लिम कलाकार उर्दू भाषा का "तक्सील" शब्द भी इस्तेमाल करते हैं, जो कि बांट शब्द का ही पर्याय है। कुछ प्रस्तार के अर्थ में प्रायः तिलतिला शब्द का व्यवहार किया जाता है। हिन्दुस्तानी अवनय वाधों के वादक अपने वाधों में दो प्रकार से बांट विस्तार करते हैं :-

1- लय बांट

2- बोल बांट

ताल के पूरे काल प्रमाण को विभिन्न दृष्टियों में बांटते हुये अलग-अलग मात्राओं पर कल [वजन] देकर ताल के वैध्व उत्पन्न करते हुये किये जाने वाले प्रस्तार को लय बांट और विविध पाटाधरो [बोलों] के क्रम को बदलते हुये प्रस्तार को बोल बांट कहते हैं।



## अध्याय ६

१. भारतीय ताललिपि पद्धति
२. कुछ अप्रचलित तालें

## भातखंडे पद्धति

पिं धा तिरकिट्/पिं पिं धागे तिरकिट्/तिं ता तिरकिट्/पिं पिं धागे तिरकिट्  
 x 2 0 3

इस पद्धति में प्रत्येक बोल के नीचे जितनी मात्राओं का वह बोल है, उतनी मात्राओं का चिन्ह लगा दिया जाता है। मात्राओं के चिन्ह निम्न प्रकार हैं :-

1/6 मात्रा का चिन्ह  $\approx$  जैसे त क त क त क

जित बोल के नीचे जो मात्रा आती है, वहीं गिनती लिख देते हैं । हमरा ताल को इस पद्धति में इस प्रकार लिखेंगे :- धिं धा ति र कि ट धिं धिं धा गे ति र कि ट तिं ता ति र कि ट धिं धिं धा गे ति र कि ट

## दक्षिण कर्नाटक ताल लिपि पद्धति तथा हिन्दुस्तानी ताल लिपि पद्धति की तुलना

भारत के दक्षिण भाग जितमें मद्रास, मैसूर तथा त्रिचेन्द्रम के प्रान्त आते हैं, उसमें जित ताल पद्धति का प्रचार है, उसको लिपिबद्ध करने की शैली को कर्नाटकी या दक्षिणी ताल लिपि पद्धति कहते हैं। इसी प्रकार हिन्दुस्तानी या उत्तर की ताल को लिपिबद्ध करने की शैली को हिन्दुस्तानी या उत्तरी ताल लिपि पद्धति कहते हैं। इन दोनों की तुलना के पूर्व इन पद्धतियों पर अलग-अलग विचार करना आवश्यक है।

कर्नाटकी ताल पद्धति की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उनके तालों के कोई निश्चित बोल नहीं होते। उनकी ताल के अनुसार विभिन्न अंगों विभागों में बाँट दिया जाता है। उन अंगों को दशमि के लिए आजकल तीन अंगों का प्रयोग किया जाता है जिनके नाम, चिन्ह और अक्षरकाल इस प्रकार हैं : - अणुदुतम् चिन्ह  $\cup$ , अक्षरकाल एक मात्रा, दुतम्-चिन्ह 0, अक्षरकाल दो मात्रा-लघु, चिन्ह-1, अक्षरकाल चार मात्रा। अतः यदि किसी ताल के अंग 4, 4, 2, 4 मात्रा के हैं तो उसे कर्नाटकी ताललिपि में 1101 इस प्रकार लिखेंगे।

इसके विपरीत उत्तर भारत के बोलों के बोल निश्चित होते हैं। उनको लिपिबद्ध करने की आजकल दो पद्धतियाँ प्रचार में हैं। एक को पं० बिष्णु दिगम्बर ताल पद्धति और दूसरे को भातखंडे ताललिपि पद्धति कहते हैं। इन दोनों पद्धतियों के चिन्ह भिन्न-2 हैं, जिन पर आगे विचार करेंगे। पहले बिष्णु दिगम्बर ताललिपि के चिन्ह दिये जा रहे हैं :-

4 मात्रा का चिन्ह x नाम- चतुरस्र

2 .. 5 .. - गुरु

एक .. - .. - लघु

1/2 .. 0 .. - दुत

1/4 ..  $\cup$  .. - अणुदुत

1/8 ..  $\cup$  .. - अणु अणु दुत

सम का चिन्ह ।

खाली का चिन्ह +

ताली का चिन्ह ताली के स्थान पर मात्रा की संख्या का अंकन और मात्रा को आवश्यकतानुसार बढ़ाने के लिए अवग्रह । 5 । का प्रयोग किया जाता

है । इस पद्धति में एक ताल का ठेका देखिये :

धि धि धागे ति र कि ट तू ना कत्त ता धागे ति र कि ट धी ना  
 — — 00 — — — 5 — — — 00 — — —  
 1 + 5 5 9

भातखंडे ताल पद्धति, विष्णु दिगंबर ताल लिपि पद्धति की ओझा तरल और प्रारंभिक विद्यार्थियों के लिए सुबोध है । इस पद्धति में यदि मात्रा का एक वर्ण है तो उसके नीचे कोई चिन्ह नहीं लगता और यदि एक मात्रा में एक से अधिक वर्ण हैं तो उन सबको एक चिन्ह के अन्दर रख दिया जाता है । जैसे— एक मात्रा का धा और एक मात्रा में तिरकिट । इस पद्धति में तम का चिन्ह x, खाली का चिन्ह 0 और ताली के लिए ताली की संख्या लिख दी जाती है । इस पद्धति में चार ठे ताल देखिये :-

धा धा/दिं ता/किट धा/दिं ता/तेटे क्ता/गदि गन  
 x 0 2 0 3 4

अब नीचे फरोदस्त ताल तथा शिखर ताल को उत्तर तथा दक्षिण दोनों पद्धतियों में प्रदर्शित किया जा रहा है :- फरोदस्त ताल । भातखंडे पद्धति ।

धि धि/धागे तिरकिट/तू ना/क्त ता/धि न क्धा/तिरकिट धिन/क्धा तिरकिट  
 x 0 2 0 3 4 5

शिखर ताल । विष्णु दिगम्बर पद्धति में ।

धा त्तक धिन नक/धुं गा धिन नक/धुं किट तक्त/धुं धा/तेटे क्ता ग दि ग न  
 — 00 00 00 — 00 00 00 00 00 00 — 00 00 0 0 0 0  
 4 5 9 14

दक्षिण की ताल लिपि पद्धति में फरोदस्त ताल 1000 और शिखर ताल को 11 0 0 लिखा जाएगा ।

=====

## कर्नाटक ताल पद्धति =:::=:::=:::=

### कर्नाटक ताल पद्धति का संक्षिप्त इतिहास

संगीत के प्राचीन ग्रन्थों में ताल को "मागी" और "देवी" दो वर्गों में विभाजित किया गया है। इन तालों में शास्त्रीय तालों की संख्या 108 मानी गयी है। कुछ काल के बाद पुरन्दर दास ने कुछ अलंकारों की रचना करके 35 तालों के क्रम को अधिक प्रचलित कर दिया था। इनके अतिरिक्त इस पद्धति में "चापू ताल" जिसके "देवादि" और "मध्यादि" दो भेद हो जाते हैं तथा नवसंधि तालें जो प्राचीन काल में मंदिरों में प्रचलित हैं, और हैं। इन सब का संक्षिप्त विवरण निम्नवत् दिया जा रहा है :

### ताल के अंग

इस ताल पद्धति में तालों की रचना करने वाले विभागों को अंग कहते हैं, जैसे यदि कोई ताल छः मात्रा की है और उसके दो तथा चार मात्राओं के दो विभाग हैं जैसे - 1, 2 | 3, 4, 5, 6 तो यहाँ कहा जायगा कि इस ताल के दो अंग हैं :

11। दो मात्राओं का,

12। चार मात्राओं का.

इस प्रकार इस पद्धति में मूल रूप से छः अंग माने गये हैं। इन छहों अंगों के नाम, चिन्ह और अक्षर काल जैसे मात्रा की समझा जा सकता है, पुष्क-पुष्क हैं।

### दक्षिण ताल पद्धति

उत्तरी ताल पद्धति और दक्षिणी कर्नाटकीय ताल पद्धति में विशेष रूप से भिन्नता पाई जाती है। कर्नाटक ताल पद्धति में मुख्यतः सात ताल माने गये हैं, जिनके नाम इस प्रकार हैं :

- 1- ध्रुव ताल, 2- मृताल, 3- व्यक्तताल, 4- इमताल
- 5- त्रिपुटताल, 6- अठताल, 7- स्कृताल.

पंचजाति भेद के अनुसार इन सात तालों को पाँच-पाँच जातियाँ हैं, इस प्रकार  $7 \times 5 = 35$  तालें उत्पन्न होती हैं।

दक्षिण ताल पद्धति में तालों को लिखने के लिए छः चिन्ह नियत किये गये हैं जिनकी सहायता से इन तालों को लिखा जा सकता है। वे इस प्रकार हैं :-

नाम	मात्रा	चिन्ह
अगुदुत अथवा विराम	1	✓
दुत	2	0
लघु	4	1
गुरु	8	S
प्लुत	12	$\frac{3}{2}$
काकपद	16	x

उपर्युक्त छः चिन्हों में लघु नामक चिन्ह विशेष महत्वपूर्ण है और इसी एक चिन्ह के कारण तालों की विभिन्न जातियाँ पैदा हुई हैं। लघु चिन्ह की मात्राएँ यद्यपि चा बताई गयी हैं, किन्तु पंचजाति भेद के अनुसार लघु की मात्राएँ परिवर्तित होती रहती हैं और इसी परिवर्तन से पंचजातियाँ पैदा हुई हैं जैसे :-

- 1- चतुरश्र जाति, 2- त्रयश्र जाति, 3- खंड जाति,
- 4- मिश्र जाति, 5- संकीर्ण जाति।

- 1- चतुरश्र जाति : इसमें लघु की चार मात्राएँ मानी गई हैं।
- 2- त्रयश्र जाति : इसमें लघु की तीन मात्राएँ मानी गयी हैं।
- 3- खण्ड जाति : इसमें लघु की पाँच मात्राएँ मानी गयी हैं।
- 4- मिश्र जाति : इसमें लघु की सात मात्राएँ मानी गयी हैं।
- 5- संकीर्णजाति : इसमें लघु की नौ मात्राएँ मानी गयी हैं।

कर्नाटक ताल पद्धति की जिन सात तालों के नाम ऊपर दिये गये हैं, उनमें केवल अशुद्ध, द्रुत और लघु इन्हीं तीन चिन्हों का प्रयोग होता है शेष तीन चिन्ह गुरु, प्लुत और काकपद का प्रयोग इनमें नहीं होता । इन तीन चिन्हों का प्रयोग दक्षिण की उन 108 तालों में होता है, जो कि उनके नृत्य में प्रयुक्त होती हैं ।

ऊपर बताये हुये पंचजाति भेद के अनुसार सात तालों से 35 तालें किस प्रकार उत्पन्न होते हैं, यह निम्न तालिका में दिया गया है:-

सात कर्नाटक तालों के पंचजाति भेदानुसार 35 प्रकार

ताल	जातिभेद	ताल चिन्ह	जातिभेद से मात्रा विभाग	कुल मात्राएं
ध्रुव ताल	चतुरश्र	1401414	<del>4+2+4+5</del> 4	14
	त्रयश्र	1301313	3+2+2+3	11
	मिश्र	1701717	7+2+7+7	23
	खण्ड	1501515	5+2+5+5	17
	संकीर्ण	1901919	9+2+9+9	29
मठ ताल	चतुरश्र	14014	4+2+4	10
	त्रयश्र	13013	3+2+3	8
	मिश्र	17017	7+2+7	16
	खण्ड	15015	5+2+5	12
	संकीर्ण	19019	9+2+9	20
स्पृक ताल	चतुरश्र	140	4+2	6
	त्रयश्र	130	3+2	5
	मिश्र	170	7+2	9
	खण्ड	150	5+2	7
	संकीर्ण	190	9+2	11
झंम ताल	चतुरश्र	14~0	4+1+2	7
	त्रयश्र	13~0	3+1+2	6
	मिश्र	17~0	7+1+2	10
	खण्ड	15~0	5+1+2	8
	संकीर्ण	19~0	9+1+2	12



त्रिपुट ताल	चतुरश्र	1800	4+2+2	8
	त्र्यश्र	1300	3+2+2	7
	मिश्र	1700	7+2+2	11
	खंड	1500	5+2+2	9
	संकीर्ण	1900	9+2+2	13
अठ ताल	चतुरश्र	141400	4+4+2+2	12
	त्र्यश्र	131300	3+3+2+2	10
	मिश्र	171700	7+7+2+2	18
	खंड	151500	5+5+2+2	14
	संकीर्ण	191900	9+9+2+2	22
एक ताल	चतुरश्र	14	4	4
	त्र्यश्र	13	3	3
	मिश्र	17	7	7
	खंड	15	5	5
	संकीर्ण	19	9	9

जाति भेद के अनुसार सात तालों के उपर्युक्त 35 प्रकार हैं ।

अब पंचगति भेद के अनुसार इनमें से प्रत्येक प्रकार के पांच-पांच भेद और होते हैं इससे  $35 \times 5 = 175$  तालों के प्रकार इस पद्धति से उत्पन्न होते हैं । आगे उदाहरण के लिये केवल "अठ ताल" के पञ्चीकृत प्रकार पंचगति भेदानुसार कैसे हो सकते हैं, इसका विवेचन किया जा रहा है ।

अठताल के 25 प्रकार  
=====

जाति	बिन्ध	मात्राएँ	गति भेद	गतिभेद के प्रकार से कुल मात्रा
चतुरस्र	14/400	12	चतुरस्र	$12 \times 4 = 48$
			त्रयस्र	$12 \times 3 = 36$
			मिस्र	$12 \times 7 = 84$
			खण्ड	$15 \times 5 = 60$
			संकीर्ण	$12 \times 9 = 108$
त्रयस्र	13/300	10	चतुरस्र	$10 \times 4 = 40$
			त्रयस्र	$10 \times 3 = 30$
			मिस्र	$10 \times 7 = 70$
			खण्ड	$10 \times 5 = 50$
			संकीर्ण	$10 \times 9 = 90$
मिस्र	17/700	18	चतुरस्र	$18 \times 4 = 72$
			त्रयस्र	$18 \times 3 = 54$
			मिस्र	$18 \times 7 = 126$
			खण्ड	$18 \times 5 = 90$
			संकीर्ण	$18 \times 9 = 162$
खण्ड	15/500	14	चतुरस्र	$14 \times 4 = 56$
			त्रयस्र	$14 \times 3 = 42$
			मिस्र	$14 \times 7 = 98$
			खण्ड	$14 \times 5 = 70$
			संकीर्ण	$14 \times 9 = 126$
संकीर्ण	19/900	22	चतुरस्र	$22 \times 4 = 88$
			त्रयस्र	$22 \times 3 = 66$
			मिस्र	$22 \times 7 = 154$
			खण्ड	$22 \times 5 = 110$
			संकीर्ण	$22 \times 9 = 198$

ब्राम्हण्य : इसी तरह शेष छः तालों से भी 25-25 प्रकार पैदा होकर कुल 175 हो जायेंगे ।

पूर्व पृष्ठ के नक्षों में चिन्ह वाले खाने में ताल चिन्ह लघु के आगे जो अंक लिखे हैं, उनका अर्थ यह है कि लघु यहाँ पर इतनी मात्रा का माना गया है, जैसे लघु का चिन्ह "1" यह है, तो जहाँ पर चतुर्गुण जाति में लघु का चिन्ह दिखाया जायगा वहाँ |4 इस प्रकार लिखेंगे। षष्ठ जाति में लघु को |5 इस प्रकार लिखेंगे ~~अष्टम~~ और ~~दशम~~ जाति में लघु को |9 इस प्रकार लिखेंगे। लघु के चिन्ह के आगे दिये हुये विभिन्न अंकों द्वारा आसानी से यह मालुम हो जाता है कि यहाँ पर लघु की इतनी मात्रा माननी गयी है। अन्य चिन्हों के साथ मात्रा लिखने का नियम नहीं है, क्योंकि केवल लघु की ही मात्रा बदलती है, बाकी चिन्हों की मात्राओं में कोई परिवर्तन नहीं होता।

कर्नाटक ताल पद्धति की बाबत निम्नलिखित बातें विद्यार्थियों को याद रखनी चाहिए :-

- 1- कर्नाटक ताल पद्धति में लघु की मात्राएं जाति भेद के अनुसार बदलती रहती हैं।
- 2- जिस ताल में जितने चिन्ह होंगे, उसमें उतनी ही ताली याप। या भरी तालें होंगी।
- 3- कर्नाटक ताल पद्धति में "खाली" नहीं होती।
- 4- सभी तालें "सम" से आरम्भ होती हैं।
- 5- कर्नाटक ताल पद्धति में 7 तालें प्रमुख होती हैं।
- 6- प्रत्येक ताल की 5-5 जातियां होती हैं, जिनसे 35 प्रकार उत्पन्न होते हैं।
- 7- पांच-पांच जातियों के 5-5 भेद होते हैं, जिनसे 175 प्रकार उत्पन्न हो जाते हैं।

=====

कर्नाटक पद्धति की सात तालों को हिन्दुस्तानी पद्धति में लिखने का कायदा

ज्ञातव्य : ये सातों तालें चतुरश्र जाति में दी जा रही हैं ।

ध्रुव ताल : 14 मात्राएं 110111, चतुरश्र जाति

मात्रा: 1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 | 11 12 13 14  
चिन्ह: x 2 | 3 4

मठताल : 10 मात्राएं 11011, चतुरश्र जाति

1 2 3 4 | 5 6 | 7 8 9 10  
x 2 | 3

सक ताल: 6 मात्राएं 1101, चतुरश्र जाति

इस ताल को हिन्दुस्तानी पद्धति में 7 मात्राओं की मानते हैं।

1 2 3 4 | 5 6  
x 2

सा ताल : 7 मात्राएं 1 1 01, चतुरश्र जाति

1 2 3 4 | 5 | 6 7  
x 2 | 3

त्रिपुट ताल: 8 मात्राएं 11001, चतुरश्र जाति

1 2 3 4 | 5 6 | 7 8  
x 2 | 3

रु ताल : 12 मात्राएं 111001, चतुरश्र जाति

1 2 3 4 | 5 6 7 8 | 9 10 | 11  
x 2 | 3 4

स्क ताल : 4 मात्राएं 111, चतुरश्र जाति

हिन्दुस्तानी पद्धति में "स्क ताल" 12 मात्राओं की मानी गई है।

1 2 3 4  
x

पूर्व पृष्ठांकित 7 तालें चतुरश्र जाति में दी गई हैं । यदि इन्हीं तालों को त्र्यश्र जाति में मानकर लिखें तो इनका स्म बदल जायगा, क्योंकि चतुरश्र जाति में लघु को 4 मात्रा काल का माना गया है और त्र्यश्र जाति में "लघु" की मात्राएं 3 मानी गई हैं । उदाहरणार्थ ध्रुव ताल को अब त्र्यश्र जाति में इस प्रकार लिखेंगे :-

ध्रुव ताल त्र्यश्र जाति, मात्राएं-11

1 2 3 | 4 5 | 6 7 8 | 9 10 11  
x 2 | 3 4

इसी पृथ ताल को छंद जाति में लिखना हो, तो निम्नांकित प्रकार से लिखेंगे, क्योंकि छंद जाति में "लय" की 5 मात्राएं मानी गई हैं :-

ध्रुव ताल : ।ॐ जाति। मात्राएं । 7

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
x					2		3					4				

मिश्र जाति में लघु की 7 मात्राएं मानी गई हैं, अतः यही ध्रुव ताल

यदि मित्र जाति में लिखी जायगी, तोर इतका स्प यह होगा :-

पु. ताल : मिश्र जाति, गमरास 23  
 1 2 3 4 5 6 7 | 8 9 | 10 11 12 13 14 15 | 17  
 x | 2 | 3 | 4

18 19 20 21 22 23

अब इसी ताल को संकीर्ण जाति में लियें, तो इस प्रकार ताल की मात्राएं 29 हो जायेंगी, क्योंकि संकीर्ण जाति में गुरु की मात्राएं 9 मानी गई हैं :-

ध्रुव ताल : ।संकीर्ण जाति।, मात्रासं 29

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
x									2		2							

## 260 अप्रचलित ठेके

=====

कुछ विद्वानों के मतानुसार ठेकों के बोलों में कुछ अन्तर हो सकता है, परन्तु मात्राओं की संख्या, विभागीकरण तथा तालों का क्रम सबमें समान रहेगा । अतस्व किसी विद्वान को किसी ठेके के बोलों में यदि अन्तर प्रतीत हो, तो उसे अङ्क नहीं समझना चाहिए । ।

अट

इस ताल को अठ भी कहा जाता है । इसके अनेक भेद हैं, जो क्रम से नीचे दिये जा रहे हैं :-

अट या आवर्त 1दस मात्रारं।

धा धेव ता । तिष्ठ भेन ता । क्ति थिष्ठ । क्ति क्त  
x                      2                      3                      0

अट 1बारह मात्रारं

इसे चार ताल भी कहते हैं :

धा धा । दिं ता । क्ति धा । दिं ता तिष्ठ क्त । गदि गिन  
x                      0                      2                      0                      3                      4

अट 114 मात्रारं।

धा ऽ द्वा । भे ति । ता तिष्ठ धा । दिं ता क्ति त्क । गदि गिन  
x                      0                      2                      0                      3                      4

अट 118 मात्रारं।

धा धा तिष्ठ धा । तिष्ठ क्त धेव । ता क्ति त्क । गदि गिन तिष्ठ ता ।  
x                      0                      2                      0

भेन तिष्ठ । थिष्ठ ता  
3                      4

अट 122 मात्रारं

धा धा भे तिष्ठ ता धा भे तिष्ठ क्ति । त्क थिष्ठ तिष्ठ भेन तिष्ठ क्ति त्क ।  
x                      0                      2

धेव ता । तिष्ठ क्त । गदि गिन  
0                      3                      4

अट 124 मात्रारं।

धा ऽ कि डा । ऽ न धु म । कि ट । त्क क धे । त्ता कि ट । त्क क ।  
x                      2                      3                      4                      5                      6                      7

ध दि गि न ।

अर्जुन ॥२० मात्रारं॥

धा ऽ धि न | न क | धे ऽ धि न | न क | धे ऽ धा ऽ धि न | न क  
x 2 3 4 5 6 7

अर्घ्य ॥२७ मात्रारं॥

धा गे ता धा | दिं ऽ | दिं ऽ | ता धा दिं ता ति ट | क गदि गि न |  
x 2 3 4 5

धा ऽ ता ऽ ता | धा | दिं | ता | धा | गदि | गि न |  
6 7 8 9 10 11 12

अणिमा ॥३ मात्रारं॥

धी प्रक | धी ना क त्ता प्रक | ता प्रक | धी ना | धी ना |  
x 2 0 3 4

अभिर्दनु ॥२० मात्रारं॥

धा ऽ धि न | न क | धे ऽ धि न | न क | धे ऽ धा ऽ धि न | न क |  
x 2 3 4 5 6 7

अभिराम ॥२४ मात्रारं॥

धा प्रक धि न धि न त क धि न | ति र कि ट धि न ता गे ता गे के टे |  
x 2 3

धा गदि गि न तुं ना | ता तिन धि न धि न प्रक धि न  
4 5

अष्टमंगल ॥२२ मात्रारं॥

धा ऽ कि ट | त क | धु म कि ट | त क | धे ऽ त्ता ऽ | त क | ध दि | गि न |  
x 2 3 4 5 6 7 8

अपर्युन ॥२४ मात्रारं॥

धिं ना | धिं प्रक धिं ना | ती ना | ती प्रक ही ना | ति ट क्त | गदि गि न |  
x 2 3 4 5 6

धा प्रक | धिं ना कि ट क्त | तुं ना  
7 8 9

आडापन्न ॥१५ मात्रारं॥

धिन् ति र कि ट | धिं ना | धिं धिं | धा धा तुं ना | क्त ती धिं धी | ना धी धी ना  
x 2 0 3 4 5



आष्टौ प १६ मात्रासं ।

धागे तिट | धुम किट तक तक | धुम किट तक | धुम किट तक | तिट कत गटि गिन

x	2	3	4	5
---	---	---	---	---

इकताली ।।। माश्राहं ।

धा धि ट धि । धादिभ्यश्चस्यस्यस्यस्यस्य ।

५५ ॥ ५ मात्राएं ॥

धागे तिट धूम कित | धदि गन धिन नक | तिट क्त | गदि गिन | कित तक ता

x	2	3	4	5
---	---	---	---	---

इन्दुलीन या पुव ॥॥ मात्राई ।

धा । दिन् ता । धेत् ता । दिन् तिट ऋट । धा क द्वा

x 9 2 3 4

**इन्दुलीन ॥७ मात्राएं॥**

धा धा धा | क दा ता छिट। कित धा कत कित छिट। कत दिनु ता। तिट धा

x            0            2            3            0

उदय ॥२ मात्रां॥

धा कि ट धी ना । त क । ता कि ट धी ना

x 2 3

उदीर्ण ॥६ मात्राएं॥

धा ँ कि ट कि ट धिं ति टा ता ऽ कि ट त क ति

x                      2        3

उद्भव ॥१० मात्राहं॥

धागे तिह। तागे तिह। धा प्रक। क त्ता। मदि गिन

x                    0                    2                    3                    4

उत्था किरण ॥ ६ मात्रारं ।

धा ऋ धीं ऋ धीं धीं। पागे ऋ तिं तिं। तागे ऋ धिं धागे। नधा ऋ

2 3 0

एक या तदानंद । 3 मात्राएं ।

धा दिं ता

x

एकताल 14 मात्राएं ।

धा किट धा दिनु

x

एक ताल 15 मात्राएं ।

धा धेत् । ता तिङ् किट

x 0

एक ताल 17 मात्राएं ।

धा तिट धा । दिं ता तिट क्त

x 0

एक ताल 19 मात्राएं ।

धा तिट धा दिं । ता ता गे धा दिनु

x 0

अंक 19 मात्राएं ।

धा ऽ धि न न क धे ऽ ता

x 2 3

अंतरक्रीड़ा 17 मात्राएं ।

धा गे । धा गे । तिट गदि गिन

x 2 3

कपालभृत् 110 मात्राएं ।

धा किट कित्तक । धा धा । तिटक्त । धा धा तिटक्त गदिगिन

x 0 0 3

कंदर्प 124 मात्राएं ।

धा ऽ धा ऽ । तिट क ता । गिदि क त । ता दी धुं ना । ति ट क त । ग दि गि न

x 2 3 4 0 5 0

करालमंच 110 मात्राएं ।

धा तिटा । किट तक्त दिनु ता । किट क्त गदि गिन

x 2 3 0

मकरान्तर ॥ २५ ॥

धी धी नक धागे तिर किट धीना। नक धागे तिट धुम किट धा। ति ना ता तिर।

x

2

0

क रता धिंधिं तिट धा नक। तिट कत

0

कुञ्ज ॥ २० मात्राएं।

धा। ५। धा। ५। कि ट त क। धु। म। कि ट त क दे। ५। धु। दि न न

x

2 3 4 5

6 7 8 9

10 11 12

कुम्भ ॥ ११ मात्राएं।

धा। धिं। तिट। कत। धा। धिं। नक। तिट। कत। गदि। गिन

x

0 2

3

4

0

5

6

7

8

0

कुम्भ ॥ ११ मात्राएं, द्वितीय मत।

धा। धिन। तक। तिट। धा। धिङ्। नक। तिट। कत। गदि। गिन

x

0

2

3

0

4

0

5

6

7

0

कुतुमाकर ॥ २७ मात्राएं।

धिं धिं ना। धा धा नक धिन तक धें ना तिं ति ट। धिन तक धुम किट तक धिना।

x

2

0

0

तक गदि गिन। तु न्ना कत गदि गिन

4

5

कैटफरोदस्त ॥ १९ मात्राएं।

धिं ता कत। तिं ता तिरकिट। धिन् ता। क रता। तिरकिट तुना। धीधी नम धीधी

x

0

2

3

4

5

नम धी। धिता कत

6

कोक्कि ॥ १७ मात्राएं, त्रिष्टुट।

धा दिं ता। तिट कत। गदि गिन

x

2

3

कोकिला ॥७ माश्रासं॥

धा धिने। नय धे। धेने नग। धेन नग। तेने नग। तिट किट। तक गटि। षन धा दिनु  
x            0        1            3            0            4            5            0

कौशिक ॥१८ मात्राहं।

धा ऽ त क धु म कि टाये ऽ त्ता ध दि म नाधदि गन  
x 2 3

समस्ता १८ मात्राएं, जैत्री।

धाधा धिं॥ कदागे॥ धिं॥ तिरकिट॥ तुना॥ कदागे॥ नधागेन  
x            2        3            4            5        6        0

खंड्यर्ण ॥६ मात्रारं॥

धिन तळ धेत|धेत धिन नळ|तिट क्त|धागे तिट|क्त तिट तिट क्त|गटि गिन  
x                    2                    0                    3                    4                    5

खैरता 16 मात्राएं। यह दादरा का ही एक प्रकार है ।

धा धिं तक्।ता तिं तक् अथवा धामे धिन गिन।तामे तिन किन  
x            0                      x                      0

भजङ्गा ॥५ मात्रारं।

पा दिन नक तक | पा दिन नक तक | तिन नक तक | तिह कत गदि गिन  
 x                      2                      0                      3

मजलील ॥७ मात्रार्थ॥

धा किट धे त्ता।ता तिट धिन नब।<sup>धे</sup>गिटि कत/तिट बब।धुम किट बक यदि गिन/  
x                      2                      3                      4

तिट कत

5

गज्जारिश्च १२० मात्रासं।

धा धा/ता धे/तक/धा दिं ता धा/धा दिं ता दिं दिं ता तुक/तिट क्त गदि गिन  
x            0                    2                    3                                    0

गणेश ॥८ मात्राएँ

पा ५ पि ट/पि ट पा /पा ५ कि ट/त क/प दि मि न/

x	2	3	4	5
---	---	---	---	---

गणेश 120 मात्रारं।

धा दिन/ता ता/धेत् धेत्/धेने नग/धेत् धा/किट तग/किङ्ग धा/किट तक/तिक/क्त/  
x 0 2 3 4 0 5 0 6 7  
गदि/गिन  
8 9

गणेश 121 मात्रारं।

धा > कि ट/त/धा > कि ट/त/क/ध दि ग न/धिं/धा/त/का धा ता  
x 2 3 4 5 6 7 8 9 10

गंडकी 117 मात्रारं।

देवदेव/धुं/धाक्त दिता/किटतक/देवदेव/धुं/धाक्त/दिन/कुडान धा/तिरकिट/तका/  
x 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11  
धुगा/गदिगिन/नगदेत् तिटक्त  
12 13 14

गृह 119 मात्रारं।

धी > उ/ता मि न ति ट कि ट  
x 2

गृहागृह 120 मात्रारं।

धा कि/ट त क धा/धा धा कि/ट धा कि/ट त क धा/तिट क्त गदि गिन  
x 2 3 0 4 5

गारुगी 119 मात्रारं।

धा /धिङ्ग नग/धिङ्ग गन/धे त्ता  
x 2 3 4

गारुगी पंचक 115 मात्रारं।

धी धी ना तुं ना क त्ता/धुम किट/तिट क्त/धा व्रक/धदि गिन  
x 2 3 4 5

घट 118 मात्रारं।

धा/ > /ति ट/क त/धे/ त्ता  
x 2 3 4 5 6

घट 112 मात्रारं।

धा/कि/ट ध/दि/ग/न ता/ त/क/ धदि गन  
x 2 3 4 5 6 8 8 8

चक्र 115 मात्रारं।

धी न/ध कि ट

चक्र 130 मात्रारं, अन्य प्रकार।

धा कि ट त क धु म/कि ट त क/धा गे ते टे क त त क ता/ध दि ग न धि न न ।

x 2 3

चतुर 115 मात्रारं ।

धी ना/धी धी ना/ती ना/क त्ता/धी धी ना/ धी धी ना

x 2 0 3 4 5

चतुष्ट 19 मात्रारं।

धा धिन तिट/तक किङ्धा/के धागे/तिट किट

x 2 3 4

चतुस्ताल 110 मात्रारं।

धा धे ट धे/ट ग/दि न/दि न

x 2 3 4

चन्द्र 118 मात्रारं।

ता ५ धे धिन/धा ५/धा ५/तिट क्त/धे धिन नक धे/धा गे तिटक गदिगिन

x 2 3 4 5 6

चन्द्र क्ला 115 मात्रारं।

धा दि/ता देव/देव तिट/क्ता धु धु/धु कड़ा न/तिट गदि गिन

x 2 3 4 5 6

चन्द्रकीड़ा 19 मात्रारं।

धि ना/तिट क्त/क्त ति ना/तिट क्त

x 2 0 3

चन्द्रपोताला 113 मात्रारं।

धा धा तिट/क्त धा तिट क्त/धागे दि ता/गदि गिन

x 2 3 x

चन्द्रमणि 111 मात्रारं।

धि ना/ति ना तिट/धी धी त्रक तुना कित्तक/धा

x 2 3 4

चन्द्राक्ष 118 मात्रारं।

ता देव धु ना क्त/तु ना गदि गिन तु ना/धा गदि गिन ता दित धु ना

x 2 3

चित्र 12 मात्रारं।

धा/तिटक

x 0

चित्र 115 मात्रारं, अन्य प्रकार।

धिं ना/धिं धिं ना/तु ना क त्ता/त्रक धी ना धी/धी ना

x 2 0 3 0

चुड़ाभणि 117 मात्रारं।

धा क त/तुं ना/धी धी ना त्रक/ना धी धी ना/धी त्रक धी ना

x 2 3 4 5

चुड़ाभणि 132 मात्रारं।

धा मे/धा मे/दिं ता/धा मे धि न न/क दिं ता ,/धा मे/ध दि ग न/धि न न धि न

x 2 3 4 5 6 7 8

न त का ता

9

चंग 119 खयाल का ठेका भी कहते हैं, 8 मात्रारं।

ता धिन/नग धिन/ता तिन/ धिन

x 2 0 3

चैक 120 की का नाम आड़ा चार ताल हैं, 14 मात्रारं।

धिं धिं/धा त्रक तु ना/क त्ता/ धीं धीं/धा धीं धीं धा

x 2 3 4

छयका 121 मात्रारं।

धिनु तधिनु/ तिन नग/नग ततिनु/ ति तक

x 2 0 3

छोटी हवारी 115 मात्रारं।

धा ध दि/ग न धु म/कि ट तक क/धि न ता

x 2 3 4

जगम 115 मात्रारं।

धा ,/ धा मे ध दि ग न/धु म/कि ट/दि ग न

x 2 3 4



जगदम्बा ॥१९ मात्रारं।

धि त्ता तिट तिट क्त/क्त गदि गिन/न क/धिं धिं जागे ऋ/धा धुम किट धुम किट  
 १ 2 0 3 4

जगपाल ॥११ मात्रारं।

धा धिन नग धुं ना/धुम रिट/किट तक्त/गदि गिन  
 x 0 2 3

जयमंगल ॥३ मात्रारं।

धा धा/किङ्ग धा/तिट क्त/गेना/गेता/गेन किङ्ग/धा/दिन/ता  
 x 2 3 4 5 6 7 8 9

जयमंगल ॥४ मात्रारं, अन्य प्रकार।

धि त्ता तिट क्त/ता दित् धुं ना/किट तक्त/तु ना गदि गिन  
 x 2 3 4

झंक ॥१ मात्रारं।

धा /धि न न क/धे /धिन न क  
 x 2 3 4

झमा ॥१ मात्रारं।

धा किट/गेन/किट/तक्त ता/ इते "तरीर" भी कहते हैं।

झमा ॥१७ मात्रारं।

धा/गे न/ता तिट/किट तक्त  
 x 2 3 4

झमा ॥१८ मात्रारं।

धा ता किट/तक्त गदि/गेन/ता किट  
 x 0 2 3

झमा ॥१० मात्रारं।

धा दिन् ता /तिट धा/तिट/क्त गदि  
 x 0 2 3

झमा ॥१२ मात्रारं।

धा धा किट धा दिन् ता तिट क्त गेन/तिट/क्त गदि  
 x 2 3

टप्पा ॥ 6 मात्राएं, यह तीनताल का ही एक प्रकार है।।

वड़धिं धा ग/धा धिं ता / वड़तिं ता क/धा धिं धा

x 2 0 3

कुमरी : यों तो कुमरी प्रायः दीपचंदी तथा तीनताल में अधिक गाई जाती है, फिर

भी कुमरी की एक निराली सुन्दरता निम्नलिखित ठेके में मिलती है :-

धा धा/गे तिं/ता धा/ गे धिं

x 2 0 3

तामुक्णी ॥ 9 मात्राएं।

धा/कत/धीं ता ता/धा/ धिं ता तिट

x 0 2 3 4

तिमिर ॥ 4 मात्राएं।

धा धे/धा कत धुं धुं/ना ना/धे/धे तिट ता तिट कत

x 2 0 3 4

तिलवाड़ा ॥ 6 मात्राएं।

धा तिरकिट धिं धिं/धा धा तिं तिं/ता तिरकिट धिं धिं/धा धा धिं धिं

x 2 0 3

तुरंगलीला ॥ 10 मात्राएं।

धा दिं तो/धिं धिं ता/तिट कत/गदि गिन

x 2 3 4

दादरा : इसके दो भेद हो जाते हैं, एक छेमटा दादरा और दूसरा भड़ोआ दादरा।

छेमटा को "ख" और भड़ोआ को "भ" से प्रारंभ होने वाली तालों में

देखिये। इसे प्रचलित ठेकों के अन्तर्गत देखिये।

दामोदर ॥ 9 मात्राएं।

धिं/तिर किट धिंधिं/धिं वक/धी धी ना

x 2 0 3

दाक्षामण ॥ 12 मात्राएं।

धाग धाग दीं कत/धा धी दीं ता/धा तिट/कत धा/धागे धा/धा दीं/ता तिट कत

x 2 3 4 5 5 0

देवमांधार 123 मात्राएं।

धा दिं ता धा/दिं ता किट/धा धा दिं ता धा/तिट क्त धा/धा गे टीं ता किट/  
x 0 2 0 3

धा दिं ता

4

देवध्वनि 117 मात्राएं।

धीधी तुक तुना किड़ नक धा/क्त गदि गिन/तिट गदि गिन/धुम किट तफ गदि गिन  
x 2 3 4

देवगुना 112 मात्राएं।

धा धिं नाना क्त/ता क्त ता/धा तिट/क्ता गदि गिन

x 2 0 3 4 5

दोबहार 113 मात्राएं।

धादिन/धाकिट/किटक्त/कुं/गदिगिन/ताटेनु/कदा/दिंता/तिटक्त/गदिगिन/धाती/धा/दि<sup>ता</sup>  
x 2 0 3 4 5 6 0 7 8 9 10 0

धमार पंजाबी 114 मात्राएं।

ता धिं कड़/धिं धिं धागे तिरकिट/धिना क क/गा तिरकिट ता तिरकिट

x 2 0 3

धमाली 17 मात्राएं।

धा/धि/न त/क धि न

x 2 3 4

ध्व 114 मात्राएं।

धा तिट/धा दिनु/ता धा/तिट किट/दिं तो/ध्व तिट गदि गिन

x 0 2 3 0 4

ध्व 121 मात्राएं।

धा/ ति ट/क त ग/दि/ग न धु/म ति ट/क/त ग दि/म न ता

x 2 3 4 5 6 7 8 9

धुम 123 मात्राएं, अन्य प्रकार।

धा किट धा दिं/ता क दा/दिं ता/तिट क्त गदि गिन/दिं ता तिट/क्त किट तागेनागे  
x 0 2 3 0 4  
तिट दिं ता

5

धृष्ट 129 मात्रारं।

धा तिङ्धा धा दिं तिङ् धा किट्/कट् दिं ता/तिट्/धागे नागे दिग तागे तिङ् क्त/  
<sup>x</sup> 0 4 0 2 3  
 गेन तिङ् ता/धा मे तिङ् ता मे तिङ्/दिं तागे धागे

नट 14 मात्रारं।

धा/तिङ्/क्त/गदिगिन

x 2 3 0

नंटी 124 मात्रारं।

धा क त्त/ते टे/दि ग/गि दी क त/धी धी ना ऋ ता तुं ना ऋ धी धी ना  
 x 2 3 4 5

नक्षत्र 127 मात्रारं।

धा धि नः/तः धि नः/धा किट् तः/धुम् किट् क्त/नः धि नः/तः धि ना/  
 x 2 3 4 5 6

इधा तः नः/तः टथ किट्/इडा नः  
 7 8 9

नांटी 132 मात्रारं।

ता धिन नः धिन/नः धेत्/धेत् धिन/नः तः धिन नः/किट् तः धिन नः/  
 x 2 3 4 5

तः धेत् धागे धिन नः धेत् धा /दी ता तिङ् क्त गदि गिन  
 6 7

निर्दोषः 1 देवें-त्यक्, 5 मात्रारं।

निशोलक 1 9 मात्रारं।

धि ना किट् तः/धुम् किट् तः/क्त/का  
 x 2 3

निस्तारु 110 मात्रारं।

धा धि ट धि ट/धा ति ट ति ट  
 x 2

नील कुतुम् 115 मात्रारं।

देव देव धृ/धृ तिङ् क्त/धा दिव धृ नाना तिङ् धागे/नाधा तिङ् क्त गदिगिन  
 x 2 3

नीलांबुज ॥३ मात्राएं।

धा तेव/धा तिट/धा/धा धुं धुं तिट तिट/क्त गदि गिन  
x 2 3 0 4

पंचम ॥६ मात्राएं।

धा . कि ट/त क/धु म कि ट/त क/ध टि गि न  
x 2 3 4 5

पंचशर ॥२३ मात्राएं।

धा धिं ना त्र क/धी ना क त्ता/त्रक धिं ना धिं ना/तिं ना तिर किट/  
x 2 0 3  
तक गदि गिन/धुं ना  
4 5

बंयतवारी ॥५ मात्राएं।

धिं-तिर किधिं ना ता/धीधी नाधी धीना/तीना तीना वक्तुना किङ्गनग/  
x 2 0  
कत्ता धीधी नाधी धीना  
3

पट ॥२ मात्राएं।

धातिट/तकिट

x 0

पूर्ण ॥२ मात्राएं। : आजकल इसका नाम चारताल है । अतः चारताल के बोल देखें:-

पूताप शिखर ॥२ मात्राएं।

धा किट तक धुम किट तक धेव/ता/धा तिट क्त गदि गिन  
x 2 3

पूताप शिखर ॥७ मात्राएं, अन्य प्रकार।

धा धिन नक्क धेव धिन नक्क धेव धिन नक्क धेव धेव धिन/नक्क तिट/क्त गदि गिन  
x 2 3

पूति ॥ ८ मात्राएं।

धा किट तक धुम/किट तक/गदि गिन  
x 2 3

पृभात किरण ॥१॥ मात्राएं।

धा/धी ना/धी ना ऋ ती ना/धी/धी ना

x 2 3 4 5

पुमाण ॥७॥ मात्राएं।

धा न धा कि ट/कि इ/ता कि ट त क/धी ना धी ना ऋ

x 2 3 4

पशती ॥यह ठीक स्पष्ट की भांति है, ७ मात्राएं।

तिं नक/धिं धा मे

x 2 3

पशुमति ॥२६॥ मात्राएं।

धा कि ट त क/धा कि ट त क धे /त्ता कि ट त क धि न धे त्ता/धा ध दि गि न

x 2 3 4

पुराण ॥८॥ मात्राएं।

धा धि न/न क/धि धि न/न क/धा मे/ध दि गि न

x 2 3 4 5 6

पूर्ण ॥९॥ मात्राएं।

धा धा कि ट कि इ/धि ट/ता धे , त्ता /त कि ट ता ५

x 2 3 4

फरोदस्त ॥४॥ मात्राएं।

धिं धिं/धागे तिरकिट/तु ना/क त्ता/धि क त्ता/तिरकिट धि न/क्या तिरकिट

x 0 2 0 3 4 5

वसंत ॥९॥ मात्राएं।

धा/दिन/ता/धे/ता/तिट/कत/किट/तक

x 2 3 4 0 5 0 6 0

वसंत ॥८॥ मात्राएं, अन्य प्रकार।

धु म/कि ट/धु म/कि ट त क/धु म कि ट/त क धा ता

x 2 3 4 5 6

मरेव ॥२२॥ मात्राएं।

कर्म

x                    2                    3   4                    0                    5

0 6 0

बृहस्पतिः ॥ ५ मात्राहं ।

x 0 2 3 0 4 5 6 0 7 8 9 10 0

बृहम् १२८ नाश्राह्, अन्य प्रकार।

x      0      2      3      0      4      5      6      0      7

8 9 10 0

बृहमयोग ॥ ५ ॥ माश्वरं ।

x	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

बृहस्पतिः ॥४ गजानं, अन्य प्रकारः ।

2 3 4 5 6 7 8

y 10 ~~xy~~ 11 12

भग्न १२३ मात्राशः

x	2	3	4	5	6	7
---	---	---	---	---	---	---

भूतोजा दादरा १६ मार्चाई :

X O

भूग ॥५ पात्रां॥

1 2 3 4



भानुमती ॥१॥ मात्राएं।

धा तिट धिन नक/धिट धिट धागे/तिट/तिन गटि गिन

x 2 3 4

भार्गवी ॥२२॥ मात्राएं।

धा ५ दिं/धा किट तक/धुम किट तक तकि टत/का किट धुम/धुम किट तिट कत/

x 2 3 4 5

धागे नथा तिट कत

6

भरव ॥२२॥ मात्राएं।

धा धि न/न क धे /धि न/न क धि न/न क/त क/ध टि गि न

x 2 3 4 5 6 7

मकरंदकीर्ति ॥१७॥ मात्राएं।

दिं दिं ता धा/दिं दिं ता/धा धा/दिं ता/दिं ता तिट कत कटि गिन

x 2 3 4

मगध ॥२३॥ मात्राएं।

धा ५ धि न/न क धे ,धि न न क/धे धे /धि न धा/क त/धा

x 2 3 4 5 6

मुख्य १८ मात्राएं, इसे महापुरु भी कहते हैं।

धा दिं ता/तिट कत/तिट तक दिन

x 2 3

मुख्य ११५ मात्राएं, अन्य पुराण।

धा किट धा गे/दिन ता/तिट कत गटि गिन

x 2 3

मुख्य ११६ मात्राएं, अन्य पुराण।

धा तिट तिट कत/गेन धागे तिट/किट धिट/तागे तक किट तक/दिन ता तिट

x 0 2 3 4

मणि ॥१॥ मात्राएं।

धा धि ट/कि ट/ध कि ट/त कि ट

x 2 3 4

मत्त 19 मात्राएं।

धा तिट/नागे/तिट कत/किट/तिट/कत गेन

x 2 3 4 5 6

मत्त 118 मात्राएं, अन्य प्रकार।

धी ५/ना ५/धी तिरकिट/धी ना/तु ना/क त्ता/तिरकिट धि/ना धी/धीना

x 0 2 3 0 4 5 6 0

बट त 118 मात्राएं, अन्य प्रकार।

धा ५/धि इ/न क/धि इ/न क/ति ट/क त/म दि/मि न

x 0 2 3 0 4 5 6 0

मत्त बिजय 113 मात्राएं।

छा धिन धेत्/धिन नक ता/धा कत/धा तिट तक गदि गिन

x 2 3 4

मदन 1 3 मात्राएं।

धा/तिट/कत

x 2 0

मदन 112 मात्राएं।

धा ५/धि दि/न न धु म कि ट त क

x 2 3

मधु भागती 116 मात्राएं।

धी धी नग धागे तिर किट धीना/धा गे तिट कता/धी धी ना/धी ना

x 2 3 4

मन्मथ 120 मात्राएं।

धा ५ धेय नग धिन/धा ५ धेय नक धिन/धा ५ धेय नक धिन/धा ५ धे त्ता

x 2 3 4

मनतिष्ठ 121 मात्राएं।

ती ती नक धागे तिर किट धीनी/न देत् धु ना कत/किट तक धि त्ता/

x 2 3

धुम किट तक ति ना

4

मयूर ॥ ७ मात्राएं, त्रिष्टुप्।

धा धा/धि न क धे धे/धि न क कि ट ता क/ग टि ग न ता

x            2                            3    4

मरीची ॥ १२६ मात्राएं।

धा ऽ धि ना धि न/धुम किट गदि गन/स्तक/तुं ना क ता धुम किट/

x    2    3

तिट किट धा मदि गिन/धुम किट तक/ता

4    5    6

मत्स्य ॥ १२१ मात्राएं।

धा ऽ दिं ता/धि धिं ता ऽ/धा ऽ दिं ता/धि धिं ता धि/धि ता/तिट गदिगिन

x    2    3    4    5    6

मत्स्यकलपोट ॥ ११६ मात्राएं।

धा ऽ दिं ता/धि धिं ता ऽ/तिट किट/तक धुम/किट तक/धा गन

x    2    3    4    5    6

महानट ॥ ११४ मात्राएं।

धा वड़ा न/धा वड़ा न/धा/धा वृधा तिट तिट क्त मदि गिन

x    2    3    4

महानट ॥ ११६ मात्राएं।

धा धेत् धेत् धा/धा धेत् धेत्/धा धागे नधा तिट/धागे तिट क्त गदि गिन

x    2    3    4

महाभुज ॥ ११२ मात्राएं।

धा धा दिं दिं ता/ऽ तिट/क्त मेन तिट किट तक

x    2    3

महाभुज ॥ १२० मात्राएं।

धा ऽ तिट धा दिं ता तिट क्त दिग/नागे नागे/धागे नागे किट ता तिट मेन

x    2    3

धिट किट तक

महातेन 120 मात्राएं।

धात्र कधि नक धात्र कधि नक/दी ना क त्ता ऋ/धी ना/धी धी ना तिट क्त गदि गिन  
x 2 3 4

महेश 19 मात्राएं।

धा तिट तिट धा/तिट क्त/गदि गन ता

x 2 3

मिथिलेश 120 मात्राएं।

धा धिं तक तक/धा धिं तक धा क त्ता/धिन तक तक किट कत्ता धी/धी धी ना

x 2 3 4

मोहन 112 मात्राएं।

धा/धा तागे/तिट तत् ता/तिट क्त/गदि गन/तग धे

x 2 3 4 5 6

मोहनी 13 मात्राएं।

धागे/तिटक्त गदिगिन

x 2

मंठिका 113 मात्राएं, द्वितीय।

धा धि ट धि/ट धु म कि/ट ध दि/ग न

x 2 3 4

बतिलग्न 16 मात्राएं।

धा तिट/धा तिट क्त गदिगिन

x 2

अतिशेखर 115 मात्राएं।

धा/तत् धि/ना ऋ/धि/धि/ना तत्/धागे/नधा/ऋ/धिना गदि गिन

x 2 3 4 5 6 7 8 9 10

रामचंद्रनी 114 मात्राएं।

किट तक धुम किट तक/किट तक धुं ना/क्त गदि गिन/ति ना

x 2 3 4

राजबंशित 114 मात्राएं।

धा धिट तक तक धुम किट तक/धदि गिन तिट क्त/गदि गिन

x 2 3

राजनारायण 128 मात्राएं।

धा / धि न/न क धे / धि न न धि न न त क/ध दि ग न/धि न न धि न न त क  
x 2 3 4 5 6

राजतिष्ठ 140 मात्राएं।

धा / धि न न क/धा / धा मे/धि न क ता/धा मे/धा/धे त्ता / धि न न क ता  
x 2 3 4 5 6 7 8  
धि न न क त क ति ट/क त ग दि गि न  
9 10

रायबंक 112 मात्राएं।

धा / कि ट धु म कि ट/धि न धा / धु म कि ट त क धा / ध दि/ग न  
x 2 3 4 5

रात 113 मात्राएं।

धा दि/ता/कि ट ता/धा/दि तु/धा कि ट/त क ति ट/त रु दिन  
x 2 3 4 5 6 7 8

रुद्र 111 मात्राएं।

धा त्त/धा/तिर कि ट/धी ना/तिर कि ट/तू/ना/क त्ता  
x 2 3 4 5 6 7 8

रुद्र 115 मात्राएं।

धा दि/ता/ति ट क्त/ग दि/ग न/धा धा/दि/ता/ति ट/कि ट/ति ट ग दि  
x 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

रुद्र 116 मात्राएं।

धा / कि ट/त/धु म/कि ट त/क/त/क धा/ता  
x 1 3 4 5 6 7 8 9 10 11

रुद्र 117 मात्राएं।

धा पिङ्ग/न क/पिङ्ग न क/धु म/कि ट/पिङ्ग न क/त क/धु म/कि ट/त क धु म/कि ट ग दि गि न  
x 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

रुद्र या निर्देश 15 मात्राएं।

धा कि ट/ता ति ट ता  
x 2

स्यक 16 मात्राएं।

धा तिट/धा दिं ता तिट

x 2

स्यक 19 मात्राएं।

धा तक/धा तिट धा किट तक धा दिं

x 2

स्यक 21 मात्राएं।

धा कत/किट तक दिं ता तिट किट कत किट ता

x 2

लघुपेखर 15 मात्राएं।

धा गे धिट कता/कत

x 2

लघुपेखर 17 मात्राएं।

धा धि उ धु/म कि ट

x 2

लक्ष्मी 116 मात्राएं।

धिना/धिना/तिरकिट धिना/धिना/तिरकिट/धाधा तिरकिट/धाधा/तिरकिट/धिना/

x 2 3 4 5 6 7 8 9

धिना/तिरकिट/तूना/दिङ्गनग/तागे/ता किटकिट

10 11 12 13 14 15

लक्ष्मी 136 मात्राएं, अ-व पुनार।

धा कि ट/त क/धु म/कि ट त क/धे /त्ता /कि ट त क/धि न/न क/धे /

x 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

त्ता कि ट/त क/धे दिं/धि न

12 13 14 15

लावनी 18 मात्राएं।

धिधी नाधी/नातिं नागतिरकिट/तिंती नाधी/नातिं नागेतिरकिट

x 2 0 3

लीलावती 13 मात्राएं।

धि धि धा प्रक/धि तिं तिं/ता प्रक धि/धि

x 2 3 4

लोकाता ॥१९ मात्रारं।

धा कि ट धा/धा कि ट कृ/धा कि ट ति/ट क त ग/दि गि न  
x 2 3 4 5

वर्धन ॥१९ मात्रारं।

धा ऽग/धा मे/तिट ता ऽग ता/मे तिट धा मे तिट क्त गदि गिन नग डे  
x 2 3 4

वर्ण ॥१८ मात्रारं।

धा मे/तिट क्त दि/ता गदि गिन  
x 2 3

वर्णभिन्न ॥१६ मात्रारं।

धा धिट/धिट धा/धा तिट क्त धा/तिट क्त गदि गिन धा ऽ गदि गिन  
x 2 3 4

वर्ण भिन्न ॥६ मात्रारं, अन्य प्रकार।

धा मे/धा मे/धि न न क  
x 2 3

वर्णमंडिका ॥२० मात्रारं।

धा ऽ धा ऽ/ति ट क ता/ग दि/क त/ति ट क त/ग दि/ग न  
x 2 3 4 5 6 7

विजड ॥२० मात्रारं।

धा ऽ धि न न क धे ऽ/धि न/न क/दि ऽत्ता ऽ ध दि गन  
x 2 3 4

विमोही ॥१३ मात्रारं।

धि ना तिट किट/धी धी ना/नग तिर किट तक/तेडे क्त  
x 2 3 4

विष्णु ॥१७ मात्रारं।

धा ऽ कि ट/त क/धु म कि ट/त क/धे ऽ/धि न ता  
x 2 3 4 5 6



विष्णु 136 मात्राएं, अन्य प्रकार।

धा : धि ट/धि ट धा : ता : कि ट/धि ट/धा : दि न/धि ट धि ट/धा  
 x 2 3 4 5 6 7 8  
 किट/त क/ध दि/ग न/धा : दि न  
 8 9 10 11 12

विष्णु 118 मात्राएं।

धा धा/दि ता/किट धा/धि ता : किट तक/गदि गिन/धुम किट/तक धदि गन  
 x 2 3 4 5 6 7 8

विष्णु 113 मात्राएं।

धा : धि न न/क/धि : धि/न/न/क स्ता  
 x 2 3 4 5 6 7 8

वीरघं 120 मात्राएं।

धा : धिं स्ता/तिट धा तिट क्त/बदि गिन/दिन ता/किट तक धिट तिट/भेन किट/  
 x 0 2 3 4 5 6  
 तक दिन  
 0

समदर्शन 124 मात्राएं।

धा : धि ट/धा धा धि ट ति ट ता : ति ट ता : ति ट/के तिट के धि ट त  
 x 2 3

सुधारी 114 मात्राएं।

धि ना धिं रिं/धा धा तिं ना/ऽ स्ता दिना कस्ता/किटतक तिरकिट  
 x 2 3 4

अथवा :

धे ना : रड़े ना : रड़े/धे नात धीना धीना/तीरड़तूना तिरकिटतूना किड़नग/  
 x 2 0  
 कस्ता धीधी नाधी धीना  
 3

सुधारी 115 मात्राएं, अन्य प्रकार

धीना धीनी/क्त धीधी नाधी धीना/तीरड़ तूना तिरकिट तूना/कस्ता धीधी नाधी  
 x 2 0 3

तवारी 130 मात्राएं, अन्य प्रकार।

धी ता ल धी ता क धीं धीं/ता क धीं धीं ता क ती ना/ती ना त्रि किट

x 2 3

धी ना धी धी/ना धी धी ना धी ना

4

तवारी 132 मात्राएं।

धी ना धी धी/ना धी धी ना धी धी ना/तिन तिरकिट तिन तिन

x 2 3

ना ना तु/ना क्त् ता तिरकिट धी ना धी धी ना

4

तवारी छोटी ४४

धा प टि/म म धु म/कि ट त क/धि न ता

x 2 3 4

तवारी बड़ी 116 मात्राएं।

धी ना/धी ना/धीधी धीना/धीधी धीना/ता ऋ तूना/ता ऋ तूना/कत्ता ऋधिन/

x 0 2 0 3 4 5

गिनधागे नधातिरकिट

0

तवारी बड़ी 116 मात्राएं, धुष्यद की।

धा कि ट/धु म कि ट/त कि ट त/का /कि ट

x 2 3 4 5

तरस्वती 118 मात्राएं

धा धि ना/धे न/कि ट धे न/धा गे/तिट/धा गे तुंन ना

x 2 3 4 5

तरोज 112 मात्राएं।

त किट तक किट/तिट गटि गिन किड़ नग/तक धुं ना

x 2 3

तागर 117 मात्राएं।

धा धु म धे ता/त क धु म क/धा क तिट क्त गटि गिन ता

x 2 3

तार 18 मात्राएं।

धा कि ट/त क/धा कि ट

x 2 3

तालबंद 126 मात्राएं।

धा गे/धा मे/धि न न क/धे/ता धि न्न/न क त क/धा/धि न

x 2 3 4 5 6 7 8

तिहनाट 140 मात्राएं।

धा कि ट/ध म कि ट त कि ट त/का कि ट धु म कि ट/धा गे धे ट त क धा/

x 2 3 4

धि न न क/धा गे ते टे ध टी गिन्न न

5 6

तुदर्शन 120 मात्राएं।

धा/कि ट/त क/धु म/कि ट/त क/धे/स्ता ध दि गिन्न न

x 2 3 4 5 6 7

तंगविक्रम 164 मात्राएं।

धी ब्रक धी ना/धीधी ना क्त/टित क ता/ग दि गि न/ता दि धुं ना/धा गे ति ट/

x 0 2 0 3 0

ग दि गि न/धे टा न कि ट क त/ता डी धुं धुं/कि ट त ग/दिं ग ड/

4 5 6 6 0

धु म कि ट/धु म कि ट ग दि गि न/ता गे ते टे

7 0 8

तुधलीला 114 मात्राएं।

धी ब्रक धि ना/तु ता/धी धी/ना धी/धी ना क स्ता

x 2 3 4 5

शक्ति 110 मात्राएं।

धा धा/दिं/का किट/तक/तिट/किट/धुं धुं

x 2 3 4 5 6 7

शरजन्मा 115 मात्राएं।

धा धुम किट/धुम धुम किट तक/धे स्ता तिट क्त तिक तक गदि गिन

x 2 3

शरभकीडा ॥१९ मात्रारं॥

धा त्रक धुं ना ना/क ता/धिन नक धेत् धिन नक तिट/धागे नषा/धिट/कत/गदि गिन  
x 0 2 3 4 5 6

शरभलीला ॥२१ मात्रारं॥

धा मे दिं ता ता कित/धागे दिं ता दिं दिं ता तिट/कत गिन ध्या तग टी/

x 2 3

ता गदि गिन

4

शुंभ ॥१६ मात्रारं॥

धा त्रक धिं ना/धा गदि गिन/कित तक/धा क त/तिट कत तिं ना

x 2 3 0 4

शुवाणी ॥१७ मात्रारं॥

धा धा/धा देत ता कित कत

x 2

शिखिर ॥१७ मात्रारं॥

धा त्रक धिन नक/धुं गा धिन नक/धुम कित तक/धेत् धा/तिट कत गदि गिन

x 2 3 4 5

शिखिरबाहन ॥१२ मात्रारं॥

धा दिं ता/धा दिं ता/क तता/तिट कत गदि गिन

x 2 0 3

शेष ॥१९ मात्रारं॥

धा , कि ट/त क धु म/कि ट/त क/धा ; ता /धा/गे ता

x 2 3 4 5 6 7

शोभाधाम ॥२२ मात्रारं॥

धा त्रक धी ना/धा कित तक धुम तक/तिट कत धदि गिन गिन गिन/

x 2 3

कित तक धुम कित तक/धुं ना

5 6

शुंकर ॥११ मात्रारं॥

धा कित/तकधन/कितक/धा दिन/धा कित/तादेत् ताधा/कितकित/धा दिन/कतधा/दिन्ता

x 2 3 4 5 6 7 8 9

शुद्ध ॥१० मात्रारं॥

धा/धिन/धिन धा तिट क्त/गदि/गिन धेट ता

x 2 3 4 5

शुद्ध ॥१३ मात्रारं॥

धीं त्रक धिं ना/ता तुं ना कित/धा गदि गिन/तुं ना

x 2 3 4

शुद्ध ॥२१ मात्रारं॥

धा कृधा न/धे त्ता त्ता/ध दि गि न/कृधा न तिट क्त तक ता तिट क्त/

x 2 3 4

गदि गिन

5

शुद्ध ॥२२ मात्रारं॥

धा धि धि न/न क/धे धि न न क/धे धि धि न/न क ता

शुद्ध ॥२ मात्रारं॥

धा मे/धा मे/धिन नक/धे धिन/नक धे/धिन नक

x 2 3 4 5 6

शुद्ध ॥२२ मात्रारं॥

धा कि ट/त क धु म/कि ट/त क धे त्ता त/क/धे त्ता

x 2 3 4 5 6 7 8

शुद्ध ॥१५ मात्रारं॥

धागे तिट धुम कित धा/तिर कित धिं धिं/तिर कित तिं/तिं ना धुं

x 2 3 4

शुद्ध ॥२१ मात्रारं॥

धा मे/धा मे धा धिट/धा क्त धिन ता/धा मे धिन ता क/त्ता तिट क्त गदिगिन

x 2 3 4 5

शुद्ध ॥१५ मात्रारं॥

धा धि/र धि ति

x 2

श्रुट 18 मात्रारं।

धा तिट ता किट/तिट क्त/गदि गिन

x                      2              3

श्रुट 19 मात्रारं।

धा तिट किट/तक दिनु/ता तिट/किट तक

x                      0              2              3

श्रुट 111 मात्रारं।

धा गेन तिट क्त/नेन किट तक/धा ति/धा तिट

x                      0                      2              3

श्रुट 113 मात्रारं।

धा धेत् ता धेत् ता किट/तिट क्त धेत्/ता किट तक ता

x                                      0                      2

श्रुट 119 मात्रारं।

धा/धा/धि/ट/धि/ट धु/म कि/ट त/क/धा/ति/ट क/त/धे त्ता

x 0 2 3 0 4 5 6 7 8 9 10 11 12

=====

## अध्याय ७

१. गायन वादन शैली के अनुसार तालों का वर्गीकरण
२. समान मात्रा की तालों की तुलना



## गायन-वादन शैली के अनुसार तालों का वर्गीकरण =====

भारतीय संगीत के अन्तर्गत गीत को प्रधान माना गया है और वाद्य व नृत्य का कार्य गीत का उपरंजन करते हुये उसे सम्यक् बनाना है । इसी लिए वाद्य को गीत का अनुवर्ती या अनुगामी कहा गया है जिसका प्रयोजन गीत व नृत्य आदि की सौंदर्याभिबुद्धि करते हुये लोकानुरंजन करना है । इस प्रकार संगीत में व्यवहार किये जाने वाले सभी वाद्यों का आविष्कार मूलतः संगति के लिए ही हुआ । अतः अवनय वाद्य भी मूलतः संगति का ही वाद्य है ।

सभी प्रकार के अवनय वाद्य मूलतः लय और ताल प्रधान वाद्य होते हैं और उनका कार्य गायन-वादन और नृत्य के साथ ताल व लय की संगति करना होता है । ढक्का और पखावज उनमें से मुख्य ताल प्रधान अवनय वाद्य हैं । उनका भी प्रमुख कार्य विविध ध्वनियुक्त पाटाधरो, बोलों के समुयोग से ताल और लय की अभिवृद्धि करते हुये वाद्य और नृत्य की संगति करना होता है ।

प्राचीन काल में संगीत के साथ ताल का काल मान करने अर्थात् ताल छंदों को प्रदर्शित करने का कार्य किसी व्यक्ति द्वारा हाथ से ताल देकर या धन वाद्य से ठोके देकर किया जाता रहा<sup>1</sup> और अवनय वाद्यों का प्रयोग विविध ध्वनियुक्त पाटाधरो, बोलों द्वारा ताल व लय के सौंदर्य वर्द्धन के लिए किया जाता था । अतः उस समय संगीत में धन वाद्यों का प्रयोग आवश्यक था और ठेका वादन की पद्धति नहीं थी । आज भी दक्षिण भारत में हाथ से ताली देते हुये ताल का कालमान करने की प्रथा है और अवनय वाद्यों के बजाने के लिए किसी भी ताल का कोई निश्चित ठेका नहीं होता ।

प्राचीन संगीत शास्त्र में अनेक तालों का वर्णन मिलता है, परन्तु कालक्रम व राजनैतिक परिवर्तन के कारण भारतीय संगीत में गायन शैलियों के परिवर्तन के साथ-साथ इन तालों का प्रचार कम हो गया है । तेरहवीं शताब्दी में उत्तर भारत में मुसलमान शासकों के आगमन पर संगीत कला पर भी इनका प्रभाव था जो कि दक्षिण भारत में अछूता रहा जिसके कारण उत्तर भारत में ध्रुपद-धमार जैसे गंभीर गायन शैलियों का प्रचार बन्द हो गया और उनके स्थान पर खयाल, ताराना ठुमरी आदि गायन शैलियों का प्रचार बढ़ा । उनके साथ-साथ संगत करने वाले वाद्यों का भी परिवर्तन हुआ । प्राचीन पखावज के स्थान पर तबला जैसे आधुनिक अवनय वाद्य का प्रचार बढ़ा ।

---

1. संगीत समयसार, षष्ठमधिकरणम्।

दक्षिण भारत में किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं हुआ और आज भी पखावज का प्रचार है। दक्षिण भारत में ध्रुपद-धमार जैसे गंभीर शैलियों के साथ मंदिरों में भजन-कीर्तन के समय आज भी पखावज बजाने की रीति प्रचलित है। वर्तमान युग में पखावज मृदंग वादकों में कुछ तालों की विधा परम्परागत आज भी चली आ रही है, परन्तु वास्तव में आज के कोई गायक-वादक या नर्तक इन प्राचीन तालों का व्यवहार अपने कला प्रदर्शन में प्रायः नहीं करते, इसलिए पखावज वादकों को स्वतंत्र वादन के अतिरिक्त अन्य किसी संगीत प्रदर्शन में इन अप्रचलित तालों को प्रत्यक्ष व्यवहार करने का अवसर नहीं मिलता जिससे प्राचीन पद्धति के ताल प्रत्यक्ष व्यवहार से हट रहे हैं।

17वीं शताब्दी तक मुगल दरबारों और भारतीय जनसमाज में ध्रुपद गायन की विधा बहुत प्रतिष्ठित रही और उस समय तक अनेक प्राचीन तालों में ध्रुपद गाने की पद्धति भी थी। इसका प्रमाण शाहजहाँ के युग में संकलित किये गये बड्डू नायक के ध्रुपदों के संग्रह "सहसरत" से मिलता है जिसमें अनेक ध्रुपद प्राचीन परम्परा के तालों में निबद्ध हैं। यह भी उल्लेख मिलता है कि शाहजहाँ अपने दरबारी गायकों से इन ध्रुपदों को बड़ी रुचि पूर्वक सुना करता था। अतः स्वाभाविक है कि इन ध्रुपदों के साथ बजाने वाले तत्कालीन पखावज मृदंग वादकों में भी उन ध्रुपदों में व्यावहारिक प्राचीन बोलों को बजाने का प्रचलन था।

17वीं शताब्दी के पश्चात् छयाल गायन और सितार वादन का प्रचलन बढ़ने पर उनके साथ तबला वादन की प्रथा चली, अतः यह अत्यन्त स्वाभाविक है कि जिन तालों में छयाल गायन की या सितार वादन की रचनाएँ निबद्ध होती थीं, उन्हीं में तबला वादन भी होता था। अतस्व आगे चलकर तबला वादन में वही ताल बजने लगे जो कि छयाल गायन या सितार आदि वाद्यों के साथ वादन में व्यवहार किये जाते थे। इनके अतिरिक्त तबला वादन का संबंध ठुमरी, टप्पा, तराना, लोकगीत, भजन, कव्वाली और गज़ल इत्यादि सुगम संगीत की विधाओं से भी रहा। इसीलिए तबला वादन में ऐसे अनेक ताल भी बजाये जाते हैं जिनका मूल संबंध इन विधाओं से है।

गायन, वादन या नृत्य के साथ पखावज मृदंग या तबला वादन का मुख्य लक्ष्य ताल व लय को ठीक वादन द्वारा ठीक रखना, साथ ही उपयुक्त बोलों को बजाते हुये संगीत हो उपरंजित भी किया जाता है। ठेके की संरचना

---

1. सहसरत, भूमिका.

का उद्देश्य ही गायक, वादक व नर्तक को संयत रखते हुये उसे बेताल न होने देना है । अतः संगति वादन में ठेका और लय की शुद्धता अत्यन्त आवश्यक होती है । संगति के मुख्यतः तीन बेट इस प्रकार हैं :-

1। गायन की संगति

2। वादन की संगति

3। नृत्य की संगति

### 1.1. गायन की संगति :

भारतीय संगीत में ध्रुपद, धमार, काल, तराना, टप्पा, ठुमरी, भजन, गीत, गजल, कच्चाली तथा लोक गीत इत्यादि गायन प्रचलित हैं । इनमें से कुछ विचार शास्त्रीय, कुछ उपशास्त्रीय और कुछ सुगम संगीत के अन्तर्गत आती हैं । इन विभिन्न प्रकार की विधाओं के साथ अनुकूल पखावज वादन या तबला वादन की संगति विभिन्न प्रकार के तालों द्वारा किया जाता है ।

#### ध्रुपद-धमार शैली का गायन

प्राचीन भारतीय शैलियों में ध्रुपद और धमार शैलियाँ प्रमुख हैं । ध्रुपद और धमार के साथ प्रमुख रूप से पखावज वादन की प्रथा रही है, क्योंकि इस गायन शैलियाँ गंभीर प्रकृति की होने के कारण पखावज मृदंग जैसे गंभीर वाद्य से संगत किया जाता है । समय के परिवर्तन के कारण पखावज के अभाव में इस प्रकार की गायन शैलियों के साथ तबला द्वारा ही संगत किया जाता है । वर्तमान समय में साधारणतः चारताल, तुलताल, ब्रह्मताल, बसन्तताल, छंदताल, धमार ताल आदि तालों में गाने का प्रचलन है । तबला वादक उन शैलियों की संगति में पखावज वृद्धियों की भांति छुले बोल द्वारा संगत करते हैं ।

#### रत्नाल गायन शैली

मुख्यतः छयाल शैली दो प्रकार से गाई जाती है । 1. बिलम्बित लय में, 2. मध्य या द्रुत लय में । बिलम्बित छयाल मुख्यतः एक ताल, तीन ताल, तिलवाड़ा, हमरा ताल, आड़ा चार ताल, इत्यादि में गाये जाते हैं । मध्य या द्रुत लय में गाये जाने वाले छयाल प्रायः तीन ताल, एक ताल, छय ताल, स्यक ताल, आड़ाचार ताल इत्यादि में गाये जाते हैं । इसमें लय की गति अधिक होने से तबला वादक ठेके का भराव तिहाई मोहरे इत्यादि का उचित प्रयोग करते हुये गायन की सौंदर्य बृद्धि करते हैं ।

संस्कृत-संगीत-प्रकरण-३

### तराना गायन शैली

तराना गायन प्रायः द्रुत लय में गाये जाते हैं । इसकी संगति भी प्रायः द्रुत छयाल की भांति तीन ताल, एक ताल, छप्ताल इत्यादि तालों के द्वारा की जाती है । अतिद्रुत लय में तराना गायन के साथ तबला बादक ठेके की तैयारी और रले इत्यादि से संगत करते हैं ।

### टप्पा शैली

टप्पा गायन शैली के साथ भी छयाल गायन की तरह तीन ताल, एक ताल, छप्ताल आदि का प्रयोग होता है ।

### ठुमरी गायन शैली

ठुमरी भी दो प्रकार से गाई जाती है, ॥१॥ विलम्बित लय में, १२ मध्य लय में । विलम्बित लय में गाई जाने वाली ठुमरियां जत ताल, घाघर ताल, पंजाबी ताल, दीपचन्दी ताल, अढ़ा ताल इत्यादि में गाई जाती है । विलम्बित ठुमरी के साथ तबला बादक जत, दीपचन्दी, घाघर, पंजाबी आदि तालों द्वारा संगत करते हैं और द्रुत लय में ठुमरी के साथ द्रुत तीन ताल अथवा कहरवा ताल के लग्गी लड़ियों द्वारा संगत किया जाता है ।

### दादरा गायन शैली

दादरा गायन शैली के साथ मुख्यतः दादरा ताल का ही प्रयोग किया जाता है । कभी-कभी रचना के अनुसार कहरवा ताल द्वारा भी संगत किया जा सकता है ।

उपर्युक्त गायन शैलियों के अतिरिक्त भजन, गजल, गीत, लोकगीत इत्यादि गायन शैलियों में दीपचन्दी, एक, कहरवा, दादरा आदि तालों का व्यवहार होता है । इन शैलियों की संगति में ठेके वरु उनका प्रकार छोटी-छोटी तिहाइयां और लड़ियों का व्यवहार किया जाता है ।

### १२। बादन की संगति

बादन की संगति से तात्पर्य स्वर प्रधान वाद्यों के साथ ताल प्रधान वाद्यों द्वारा संगत करना है । दक्षिण भारत में बीणा या वायलिन आदि के साथ पखावज, मृदंगम्, घटम् और मंजीरा द्वारा संगत किया जाता है । उत्तर भारत में तितार, सरोद, वायलिन आदि वाद्यों के साथ तबला द्वारा संगत किया जाता है । तंत्र वाद्यों में ध्वनि सूक्ष्म छंदों में उत्पन्न होने के कारण छन्द और लयकारी के बादन की सुविधा रहती है, इसलिए उनमें जो रचनाएं बजाई जाती हैं, उन्हें गत कहा जाता है । गत

मुख्यतः दो प्रकार के होते हैं- ॥ मतीतखानी गत, ॥ २॥ रजाखानी गत । मतीत खानी गत बिलम्बित तीन ताल, एक ताल, स्वक ताल आड़ाचार ताल आदि तालों में बजाया जाता है । रजाखानी गत मध्य लय और द्रुत लय में बजाया जाता है । रजाखानी गत के साथ अधिकतर तीन ताल, एक ताल, इबताल, आड़ाचार ताल, स्वक ताल आदि का प्रयोग होता है ।

### ॥ ग। नृत्य की संगति

दक्षिण भारतीय नृत्यों के साथ संगत करने के लिए मूल रूप से मुदंगम् पञ्चावज द्वारा संगत किया जाता है । उत्तर भारतीय नृत्य के साथ तबला द्वारा ही संगत किया जाता है । मुख्यतः नृत्य में तीन ताल, धमार ताल, एक ताल, आड़ाचार ताल, इबताल, स्वक ताल आदि तालों द्वारा संगत किया जाता है ।

उत्तर भारत के नृत्यों में गण्पिपुरी नृत्यों के साथ धुंग या खोल, ओडिशी नृत्य के साथ मुदंग और कथक नृत्य के साथ तबला या पञ्चावज द्वारा संगत किया जाता है । कालान्तर में कथक नृत्य के साथ तबला वादन की शैली अत्यन्त लोकप्रिय है ।

=====

## तमान मात्रा की तालों की तुलना =====

### समानता

<u>एक ताल</u>	<u>चार ताल</u>
1. एक ताल में 12 मात्राएँ होती हैं ।	चार ताल में भी 12 मात्राएँ होती हैं ।
2. एक ताल में छः विभाग होते हैं ।	चार ताल में भी 6 विभाग होते हैं ।
3. एक ताल में प्रत्येक विभाग 2-2 मात्रा का होता है ।	चार ताल में भी 2-2 मात्रा का प्रत्येक विभाग होता है ।
4. एक ताल में 4 ताली तथा दो खाली खाली होती है ।	चार ताल में भी 4 ताली तथा 2 खाली होती है ।
5. एक ताल में 1, 5, 9, 11 मात्रा पर ताली तथा 3 व 7 मात्रा पर खाली होती है ।	चार ताल में भी 1, 5, 9, 11 मात्रा पर ताली तथा 3 व 7 मात्रा पर खाली होती है ।

### असमानता

6. एक ताल तक्के की ताल है ।	चार ताल पखावज की ताल है ।
7. यह चाँट प्रधान तालें हैं ।	यह धाप प्रधान ताल है ।
8. इसके बंद बोल हैं ।	इसके खुले बोल हैं ।
9. एक ताल में खयालगाये जाते हैं ।	चार ताल में ध्रुपद गाये जाते हैं ।
10. एक ताल में मुहड़ा, मोहरा, पेकार, कायदे, पल्ले, टुब्बे, परन, गेंते आदि बजाई जाती हैं ।	चार ताल में उठान, टुब्बे तथा परनें बजाई जाती हैं ।
11. एक ताल में विलम्बित और द्रुत उद्यमल गाये जाते हैं ।	चार ताल में विशेष रूप से विलम्बित लय में ध्रुपद गाये जाते हैं ।
12. एक ताल दक्षिण पद्धति की ताल है तथा इसमें 3 मात्राएँ बढ़ाकर इस ताल को इस रूप में लाते हैं ।	चार ताल आदि काल से ऐसी ही बजाई है। यह दक्षिण पद्धति की ताल नहीं है ।

धीरे-धीरे जब ध्रुपद गायन का ह्रास होता गया और खयाल गायन फैली का प्रचार हुआ, तब 12 मात्रा की खयाल गायन की संगत के लिए 12 मात्रा की दूसरी ताल की आवश्यकता हुई । इसके बाद इस एक ताल का निर्माण हुआ ।



ठेका - स्क ताल

थिं थिं/धागे तिरकिट/तू ना/कव ता/धागे तिरकिट/थिं ना  
x 0 2 0 3 4

ठेका - चाइ ताल

धा धा/दिं ता/तिट धा/दिं ता/तिट कत/बदि डान  
x 0 2 0 3 4

तीन ताल तथा पंजाबी त्रिताल की तुलना  
=====

समानता

- | <u>तीन ताल</u>   | <u>पंजाबी</u>   |
|--|---|
| 1. तीन ताल में 16 मात्राएं होती हैं ।  | पंजाबी ताल में भी 16 मात्राएं होती हैं  |
| 2. तीन ताल में 4 विभाग होते हैं ।  | पंजाबी ताल में भी 4 विभाग होते हैं  |
| 3. तीन ताल में प्रत्येक विभाग में 4-4 मात्राएं होती हैं ।                                | पंजाबी ताल में प्रत्येक विभाग में 4-4 मात्राएं होती हैं ।                                 |
| 4. तीन ताल में 3 ताली तथा एक खाली होती है ।  | पंजाबी ताल में भी तीन ताली तथा एक खाली होती है ।  |
| 5. तीन ताल में पहली, पांचवीं तथा तेरहवीं मात्रा पर ताली और नवीं मात्रा पर खाली होती है । | पंजाबी ताल में पहली, पांचवीं तथा तेरहवीं मात्रा पर तालह एवं नवीं मात्रा पर खाली होती है । |
| 6. तीन ताल तक्के की ताल है ।   | पंजाबी ताल भी तक्के की ताल है ।   |
| 7. तीन ताल में घांट प्रधान बोल है ।  | पंजाबी तालकेभी घांट प्रधान बोल है ।   |

विभिन्नता

- |  |  |
|--|--|
| 8. तीन ताल में कयाल गाये जाते हैं।   | पंजाबी ताल में विशेष रूप से पंजाब अंग की ठुमरी गाई जाती है। ठुमरी के दो अंग हैं, धराना अंग तथा पंजाब अंग । |
| 9. तीन ताल में मुब्झा, मोहरां, पेझकार कायदे, टुक्के, परनें तथा गतें आदि बजती हैं । | पंजाबी में ठुमरी के साथ बाद में नाना प्रकार की बगियां बजती हैं ।   |

ठेका- तीन ताल

धा थिं थिं धा/धा थिं थिं धा/धा तिं तिं ता/ता थिं थिं धा  
x 2 0 3



ठेका बंजाबी

धा धीं क धा/धा धीं क धा  
x 2

धा तीं क ता/ता धीं क धा  
0 3

दीप चन्दी तथा झमरा ताल की तुलना

तमता

<u>दीपचन्द्र</u>	<u>झमरा</u>
1. दीपचन्दी ताल में 14 मात्राएं होती हैं।	झमरा ताल में भी 14 मात्राएं होती हैं।
2. दीपचन्द्र में 4 विभाग होते हैं।	झमरा में भी 4 विभाग होते हैं।
3. दीपचन्दी में पहला विभाग तथा तीसरा विभाग 3-3 मात्रा के और दूसरा तथा चौथा 4-4 मात्रा के होते हैं।	झमरा में भी पहला विभाग तथा तीसरा विभाग 3-3 मात्रा के और दूसरा तथा चौथा 4-4 मात्रा के होते हैं।
4. दीपचन्दी में तीन ताली तथा एक खाली होती है।	झमरा में भी तीन ताली तथा एक खाली होती है।
5. दीपचन्दी में 1, 4, तथा 11वीं मात्रा पर ताल तथा आठवीं मात्रा पर खाली होती है।	झमरा में भी 1, 4 तथा 11वीं मात्रा पर ताली तथा आठवीं मात्रा पर खाली होती है।
6. दीपचन्दी के तबले के बोल हैं।	झमरा के भी तबले के बोल हैं।
7. दीपचन्दी के चाँट प्रधान बोल हैं।	झमरा के भी चाँट प्रधान बोल हैं।

अतमानता

- दीपचन्दी में ठुमरी तथा होली गाने झमरा में डयाल गाये जाते हैं।
- दीपचन्दी में ठुमरी गायन के अन्त में झमरा में मुखड़ा, महेबरा, बेशकार, काबटे, में नम्रप्रकार की लगिंगों का प्रयोग होता है।

ठेका - दीपचन्दी दूसरा प्रकार।

धा धीं धा मे तीं धा तीं धा मे तीं

--- ठेका-टीपचन्दी ---

धा धीं ऽ/धा धा धीं ऽ/ता ती ऽ/धा धा धीं ऽ

x                      2                      0                      3

--- ठेका-भूभरा ---

धिं ऽ/धा तिरकिट/धिं धिं धागे तिरकिट/तिं ऽ/ता तिरकिट/धिं धिं धागे तिरकिट

x                      2                      0                      3

=====

### दक्षिणी ताल-पद्धति

उत्तरी ताल-पद्धति और दक्षिणी कर्नाटकीय ताल पद्धति में विशेष रूप से भिन्नता पाई जाती है। कर्नाटक ताल पद्धति में मुख्यतः सात तालें मानी गयी हैं, जिनके नाम इस प्रकार हैं- 1. ध्रुवताल, 2. मळताल, 3. रूपकताल, 4. झपताल, 5. त्रिपुट ताल, 6. अळताल, और 7. स्कताल।

पंचजाति-भेद के अनुसार इन सात तालों की पाच-पाच जातियाँ हैं। इस प्रकार इनसे  $7 \times 5 = 35$  तालें उत्पन्न होती हैं।

दक्षिणी पद्धति में तालों को लिखने के लिए छह चिन्ह नियत किये गये हैं जिनकी सहायता से इन तालों को लिखा जाता है। वे छह चिन्ह इस प्रकार हैं:-

	अणुदत अथवा विराम,	मात्रा	1
४	दुत	मात्राएं	2
1	लघु	मात्राएं	4
	गुरु	मात्राएं	8
3	प्लुत	मात्राएं	12
x	काकपद	मात्राएं	16

उपर्युक्त छह चिन्हों में "लघु" नामक चिन्ह विशेष महत्वपूर्ण है और इसी एक चिन्ह के कारण तालों की विभिन्न जातियाँ पैदा हुई हैं। लघु चिन्ह की मात्राएं यद्यपि उमर चार बताई गयी हैं, किन्तु "पंचजाति-भेद" के अनुसार लघु की मात्राएं परिवर्तित होती रहती हैं और इसी परिवर्तन से पांच जातियाँ पैदा हुई हैं, यथा:-

1- चतुरश्र जाति, 2- त्र्यश्र जाति, 3- खंड जाति, 4- मिश्र जाति, 5- संकीर्ण जाति।

चतुरश्र जाति : इसमें लघु की चार मात्राएं मानी गयी हैं।

त्र्यश्र जाति : इसमें लघु की तीन मात्राएं मानी गयी हैं।

खंड जाति : इसमें लघु की पांच मात्राएं मानी गयी हैं।

मिश्र जाति : इसमें लघु की सात मात्राएं मानी गयी हैं।

संकीर्ण जाति : इसमें लघु की नौ मात्राएं मानी गयी हैं।

कर्नाटक ताल-पद्धति की जिन सात तालों के नाम ऊपर दिये गये हैं, उनमें केवल अणुदत, दुत और लघु नन्हों तीन चिन्हों का प्रयोग होता है। शेष तीन चिन्हों-गुरु, प्लुत और काकपद का प्रयोग इनमें नहीं होता। इन तीन चिन्हों का प्रयोग दक्षिण की उन 108 तालों में होता है, जो कि उनके नृत्य में प्रयुक्त होती हैं।

ऊपर बताये हुये "पंचजाति-भेद" के अनुसार सात तालों में 35 प्रकार कौन-कौन से उत्पन्न होते हैं, यह आगे की तालिका में देखिये:-

सात कर्नाटक-तालों के पञ्चजाति भेदानुसार 35 प्रकारः

ताल	जाति-भेद	ताल-चिन्ह	जाति-भेद से मात्रा विभाग	कुल मात्राएं
ध्रुव ताल	चतुरश्र	1 4 0 1 4 1 4	4+2+4+4	14
	त्र्यश्र	1 3 0 1 3 1 3	3+2+3+3	11
	मिश्र	1 7 0 1 7 1 7	7+2+7+7	23
	खंड	1 5 0 1 5 1 5	5+2+5+5	17
	संकीर्ण	1 9 0 1 9 1 9	9+2+9+9	29
मठ ताल	चतुरश्र	1 4 0 1 4	4+2+4	10
	त्र्यश्र	1 3 0 1 3	3+2+3	8
	मिश्र	1 7 0 1 7	7+2+7	16
	खंड	1 5 0 1 5	5+2+5	12
	संकीर्ण	1 9 0 1 9	9+2+9	20
रूपक ताल	चतुरश्र	1 4 0	4+2	6
	त्र्यश्र	1 3 0	3+2	5
	मिश्र	1 7 0	7+2	9
	खंड	1 5 0	5+2	7
	संकीर्ण	1 9 0	9+2	11
झंप ताल	चतुरश्र	1 4 0	4+1+2	7
	त्र्यश्र	1 3 0	3+1+2	6
	मिश्र	1 7 0	7+1+2	10
	खंड	1 5 0	5+1+2	8
	संकीर्ण	1 9 0	9+1+2	12
त्रिपुट ताल	चतुरश्र	1 4 0 0	4+2+2	8
	त्र्यश्र	1 3 0 0	3+2+2	7
	मिश्र	1 7 0 0	7+2+2	11
	खंड	1 5 0 0	5+2+2	9
	संकीर्ण	1 9 0 0	9+2+2	13
अठ ताल	चतुरश्र	1 4 1 4 0 0	4+4+2+2	12
	त्र्यश्र	1 3 1 3 0 0	3+3+2+2	10
	मिश्र	1 7 1 7 0 0	7+7+2+2	18
	खंड	1 5 1 5 0 0	5+5+2+2	14
	संकीर्ण	1 9 1 9 0 0	9+9+2+2	22

स्क ताल	चतुरश्र	1 4	4	4
	त्र्यश्र	1 3	3	3
	मिश्र	1 7	7	7
	खंड	1 5	5	5
	संकीर्ण	1 9	9	9

ये तो हुये जाति भेद के अनुसार सात तालों के पैतीस प्रकार । अब पंचगति भेद के अनुसार इनमें से प्रत्येक प्रकार के पांच-पांच भेद और होते हैं । इसमें  $35 \times 5 = 175$  तालों के प्रकार इस पद्धति से उत्पन्न होते हैं । आगामी पृष्ठ में उदाहरण के लिए केवल "अठ ताल" के पच्चीस प्रकार पंचगति-भेदानुसार कैसे हो सकते हैं, यह दिखाया जाता है ।

### अठ ताल के पच्चीस प्रकार

जाति	चिन्ह	मात्राएँ	गतिभेद	गति-भेद के प्रकार से कुल मात्राएँ
चतुरश्र	141400	12	चतुरश्र	$12 \times 4 = 48$
			त्र्यश्र	$12 \times 3 = 36$
			मिश्र	$12 \times 7 = 84$
			खंड	$12 \times 5 = 60$
			संकीर्ण	$12 \times 9 = 108$
त्र्यश्र	131300	10	चतुरश्र	$10 \times 4 = 40$
			त्र्यश्र	$10 \times 3 = 30$
			मिश्र	$10 \times 7 = 70$
			खंड	$10 \times 5 = 50$
			संकीर्ण	$10 \times 9 = 90$
मिश्र	171700	18	चतुरश्र	$18 \times 4 = 72$
			त्र्यश्र	$18 \times 3 = 54$
			मिश्र	$18 \times 7 = 126$
			खंड	$18 \times 5 = 90$
			संकीर्ण	$18 \times 9 = 162$
खंड	151500	14	चतुरश्र	$14 \times 4 = 56$
			त्र्यश्र	$14 \times 3 = 42$
			मिश्र	$14 \times 7 = 98$
			खंड	$14 \times 5 = 70$
			संकीर्ण	$14 \times 9 = 126$
संकीर्ण	191900	22	चतुरश्र	$22 \times 4 = 88$
			त्र्यश्र	$22 \times 3 = 66$
			मिश्र	$22 \times 7 = 154$
			खंड	$22 \times 5 = 110$
			संकीर्ण	$22 \times 9 = 198$

ज्ञातव्य:- इसी तरह शेष छह तालों से भी पच्चीस-पच्चीस प्रकार पैदा होकर कुल 175 हो जायेंगे ।

उमर के नक्शों में चिन्ह वाले खाने में ताल-चिन्ह लघु के आगे जो अंक लिखे गये हैं, उनका अर्थ यह है कि लघु यहाँ पर इतनी मात्रा का माना गया है, जैसे लघु का चिन्ह "।" यह है, जहाँ पर चतुरश्र जाति में लघु दिखाया जायेगा, वहाँ । 4 इस प्रकार लिखेंगे । त्र्यश्र जाति में । 3 इस प्रकार लिखेंगे । मिश्र जाति में लघु की । 7 इस प्रकार लिखेंगे । खंड जाति में लघु को । 5 इस प्रकार लिखेंगे और स्कीर्ण जाति में लघु को । 9 इस प्रकार लिखेंगे । लघु के चिन्ह के आगे दिये हुये विभिन्न अंकों द्वारा आसानी से यह मालूम हो जाता है कि यहाँ पर लघु की इतनी मात्राएं मानी गयी हैं । अन्य चिन्हों के साथ मात्रा लिखने का नियम नहीं है, क्योंकि केवल "लघु" की ही मात्राएं बदलती हैं, बाकी चिन्हों की मात्राओं में कोई परिवर्तन नहीं होता ।

कर्नाटक ताल पद्धति की बाबत निम्नलिखित बातें विद्यार्थियों को याद रखनी चाहिये:-

1. कर्नाटक ताल-पद्धति में लघु की मात्राएं जाति भेद के अनुसार बदलती रहती हैं ।
2. जिस ताल में जितने चिन्ह होंगे, उसमें उतनी ही ताली § थाप § या भरी तालें होंगी ।
3. कर्नाटक ताल पद्धति में खाली नहीं होती ।
4. सभी तालें "सम" से आरम्भ होती हैं ।
5. कर्नाटक ताल पद्धति में 7 तालें प्रमुख होती हैं ।
6. प्रत्येक ताल की पाँच-पाँच जातियाँ होती हैं, जिनसे 35 प्रकार उत्पन्न होते हैं ।
7. पाँच-पाँच जातियों के पाँच-पाँच भेद होते हैं, जिनसे 175 प्रकार उत्पन्न हो जाते हैं ।

मनटिक ताल पद्धति की सात तालों की हिन्दुस्तानी पद्धति में लिखने का कायदा

---

ज्ञातव्यः ये सात तालें चतुरश्र जाति में दी जा रही हैं ।

ध्रुव ताल, 14 मात्राएं §101§, चतुरश्र जाति

मात्राः 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

चिन्हः x 2 3 4

मठ ताल, 10 मात्राएं §101§, चतुरश्र जाति

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

x 2 3

रूपक ताल, 6 मात्राएं §10§, चतुरश्र जाति

§ इस ताल को हिन्दुस्तानी पद्धति में 7 मात्राओं को मानते हैं §

1 2 3 4 5 6

x 2

झपा ताल, 7 मात्राएं §10§, चतुरश्र जाति

1 2 3 4 5 6 7

x 2 3

त्रिमुट ताल, 8 मात्राएं §1100§, चतुरश्र जाति

1 2 3 4 5 6 7 8

x 2 3

अठ ताल, 12 मात्राएं §1100§, चतुरश्र जाति

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x 2 3 4

एक ताल, 4 मात्राएं §1§, चतुरश्र जाति

§ हिन्दुस्तानी पद्धति में "एक ताल" 12 मात्राओं की मानी गयी है ।

1 2 3 4

x

पूर्व पृष्ठांकित 7 तालें चतुरश्र जाति में दी गयी हैं । यदि इन्हें तालों को त्र्यश्र जाति में मानकर लिखे, तो इनका रूप बदल जायेगा, क्योंकि चतुरश्र जाति में लघु को 4 मात्रा काल का माना गया है और त्र्यश्र जाति में "लघु" की मात्राएं 3 मानी जाती हैं । उदाहरणार्थ ध्रुव ताल को अब त्र्यश्र जाति में इस प्रकार लिखेंगे:-

ध्रुव ताल §त्र्यश्र जाति§, मात्राएं 11

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x 2 3 4



इसी ध्रुव ताल को खंड जाति में लिखना हो, तो निम्नांकित प्रकार से लिखेंगे, क्योंकि खंड जाति में लघु की पांच मात्राएं मानी गयी हैं:-

ध्रुव ताल ॥ खंड जाति ॥, मात्राएं १७

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

x	2	3	4
---	---	---	---

मिश्र जाति में लघु मात्राएं 7 मानी गयी हैं, अतः यही ध्रुव ताल यदि मिश्र जाति में लिखी जायेगी, तो इसका रूप यह होगा/-

ध्रुव ताल ॥ मिश्र जाति ॥, मात्राएं 23

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

x	2	3
---	---	---

अब इसी ताल की संकीर्ण जाति में लिखे, तो इस ताल की मात्राएं 29 हो जायेंगी, क्योंकि संकीर्ण जाति में गुरु की मात्राएं 9 मानी गयी हैं:-

ध्रुव ताल ॥ संकीर्ण जाति ॥ मात्राएं 29

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

x	2	3
---	---	---

24 25 26 27 28 29

## **अध्याय ८**

१. दक्षिण भारतीय संगीत की ताल पद्धति
२. लोक संगीत में प्रयुक्त तालों का शास्त्रीय तालों से सम्बन्ध
३. लोक संगीत में लय की प्रधानता एवं उत्तर भारत के लोक संगीत में तालों का वर्णन और उनका शास्त्रीय तालों से सम्बन्ध

दक्षिण भारतीय संगीत की प्रमुख तालें तथा विशेषताएं

उत्तरी ताल पद्धति एवं दक्षिणी कर्नाटकी ताल पद्धति में विशेष रूप से भिन्नता पाई जाती है । कर्नाटकी ताल पद्धति में मुख्य रूप से 7 तालें मानी गयी हैं जिनके नाम इस प्रकार हैं:- ११ ध्रुवताल, २१ मठताल, ३१ रूपक ताल, ४१ झम्पताल, ५१ त्रिपुटताल, ६१ अठताल, ७१ स्क ताल । पंच जातीय भेद के अनुसार इन सात तालों की 5-5 जातियां हैं । इस प्रकार इससे  $7 \times 5 = 35$  तालें उत्पन्न होती हैं ।

११	ध्रुवताल
	1011
२१	मठताल
	101
३१	रूपक ताल
	10
४१	झम्प ताल
	100
५१	त्रिपुट
	100
६१	अठ ताल
	1100
७१	स्क ताल
	1

### कर्नाटक ताल पद्धति में बोल

कर्नाटक ताल पद्धति में अंकों के आधार पर तालें चलती हैं । स्क, दो तीन, चार, पांच, छः, सात, आठ अक्षर काल में बजने वाले अलग-अलग बोल होते हैं । वादक जिस ताल में जो बोल बजाना चाहे, बजा सकता है । उदाहरण के लिए अक्षर काल में बजने वाले "त", "कु", "कि", "श्रु" और "ध" हैं । इन्हें अणु द्रुत के स्थान पर प्रयोग किया जा सकता है । द्रुत अंग के लिए दो वर्ण जैसे "तक", "तीघ", "जक", "था", "थै", "थरि", "कुकु", "नक", "विधि", "किट", "थों", "पाक", "जकि", "धिमि", "तां" "दा", "ते", "कुद", "तक", "जग" और "दिग" इत्यादि का प्रयोग किया जाता है । जब द्रुत विराम अर्थात् "चार" या "तीन" अक्षर काल के अंकों के लिए बोल बनाने हों, तो "धलों", "थरि", "धलों या "तधिधि" इत्यादि का प्रयोग करते हैं ।

इसी प्रकार लघु अंग को बजाने के लिए "जग जग", "रण कुकु", "टिटिकिण", "कुकुदिग", "धारिका", "तगथों", "तकथों", "तकुथिरि", "दांधिमि" "तगधिमि", "थैथा", "थोंगा", "ताथों", "तस्थ", "थातत", "धिमिथों" "थरिदा" "धिधिकिट", "तततत", "ताकत", "गिडिगिडि", "धीतां", "दिदिगां", "धिमि-धिमि", "धिरकिट", "थिटिथिरि", "कुकुदां", और "कुकुथै" इत्यादि का प्रयोग किया जाता है । लघु विराम अर्थात् पांच अक्षर काल के अंग के लिए "थथरि-धिधि" या "तकथों" जैसे बोलों को प्रयोग में लाया जाता है ।

"लयद्रुत" अर्थात् छः अक्षर काल के अंकों के लिए "धिमिधिमितत", "किटकिटकां", धिधिकिटतक", धींधीकिट", "धिधिंसाधिमि", "गिडिगिडदां", "ताथोंगा" और "दांकिकिदां" जैसे बोलों का प्रयोग किया जाता है ।

गुरु या आठ अक्षर काल के अंगों के लिए "ताताथोंकिट", "धिकिट-धिकिटधिग", "धिधिनकथोंकिट", "धिकिटधिकिटत", "नगधिमिथोंगा", कुकुथरि-थरिधिधि", कुदकिटकुदटकु", "धिकिटततकिटत", "थरिदांथरिदां", "डुडुगदादां" "नककिणकिरिट", "क्काकिणनकथों", किटथरितदितां", "धुमधुमधुमकिट", "तमधिमिधिधिधिधिधि" और "धुगुडदांधुगुडदां" इत्यादि का प्रयोग किया जाता है ।

गुरुद्रुत अर्थात् दस अक्षर काल के लिए "धिधिधिधिधिधिधिधिधिमितों" या "धुगुडदांधुगुडदां" या "धिधिनकथोंकिटतां" इत्यादि का प्रयोग करते हैं ।

पुनः या बारह अक्षर काल के लिए "तगधिमिनगनगझे", "तांधिमि-  
तांधिमिताथों", "थरिक्कुथरिक्कुथरिक्कु", "दिधितांदिधितांधिमिमि", धिगिउ-  
धिगिइदांधिधिगिन", "तहकुटतहकुटततनग", "थिमिथिरकुजकिणकिणथो" "किरटकिरट-  
गिडिथों", "धुमकिटधुमिमिदिधियों, तकनकुथिधिगिनत्रों, कुकुदाकाथरिथोंगा,  
दांगिडिदांदांगिडिदा, धिन्नाधिन्नादिधिना, तकुकुतकुकुतकथों, तांताधिमिधिमि-  
कतों, धीकटधीकिटकिटकिट, धिक्तांधिक्तांधिधिकिट, धुमकिटधुमकिटझिमझिम  
और थैताथैततताथों इत्यादि बोलों को काम में लाते हैं ।

अब यदि एक ताल का रूप है तो उसके बोल तक थों/  
दां दां दिगिदिगि/थरिक्कु थरिक्कु/नकुक्कु झें...जैसे कुछ भी हो सकते हैं ।  
यदि इसका रूप है तो अब रचना निम्न प्रकार की जायेगी:  
किटकिट/किटकिट धांकिट/धिमिधिमितांतां/तकथों

इसी प्रकार यदि इसका रूप 1110 है तो अब रचना इस प्रकार से  
होगी : ताकि तकि /दांतकि/थिमिधिमि/थों

1 1 1 0

यदि ताल का रूप 001 है तो रचना इस प्रकार होगी:  
थां/थरि/थकुथरि/तककिट झें झें जैसी कुछ होगी ।

0 0 1

यदि ताल का रूप 0 जैसा है तो रचना इस प्रकार होगी:  
दिमिदिमदीकिट/तकाधिमिधिमितक/थांकिटथांकिट/दिगदिगदि

इसी प्रकार यदि ताल का रूप 1 1 है तो रचना भी तो दू/  
धिधिकिट तां दू/गनथों जैसी होगी ।

चतुरश्र जाति की ऋट को ताल आदि भी कहते हैं । इस प्रकार  
आठ मात्राओं की आदि ताल के बोल निम्न प्रकार जैसे भी हो सकते हैं:  
तत-धित्-कि-ट-त-क/किटतक थों/तत्धित्किटतक-तकतकथों

1 2 3 4 5 6 7 8

इसी प्रकार चतुरश्र जाति के रूपक ताल के बोल तक--- कु-कु/त-क  
कु-कु-तो---तों-थों- होगे और त्र्यश्र जाति को अठताल के बोल तां-पुत नं-तरी  
तात/झं-तरी-ता - त नं-तरी/ता---तकुं दरी/कुं दरी किटतक हो जायेगे ।  
3 4 5 6 7 8 9 10

जैसा पहले कहा जा चुका है प्राचीन ग्रन्थों में तालों के "मार्गी" और "क्षी" ये दो भेद प्राप्त होते हैं । इन तालों की कुल संख्या 108 मानी गई है । ये ताल 35 तालों से अधिक प्राचीन हैं । इन 108 तालों में अगर बतोंय गये तालों के छहों अंगों का प्रयोग किया जाता है, जब कि 35 तालों की रचना करने समय केवल 3 अंगों—लघु द्रुत और अणुद्रुत का प्रयोग किया गया है । इन 108 तालों में से पहली पांच तालों को मार्गी कहा गया है और शेष को क्षी । मार्गी तालों में केवल लघु, गुरु और प्लुत का ही प्रयोग किया जाता है । ये मार्गी तालें निम्नवत हैं:-

चचत्पुट चचचत्पुट चंच्चुट	8 8 1 8
चाचपुट चापपुट	8 8 1 8
षटपितापुत्रक षट्रपितापुत्रिक	1 8 8 1 8
सप्तक्षेपटाक	8 8 8 8 8
उक्तादट ताल	8 8 8

4. शेष 103 क्षी तालों की रचना के मुख्य सिद्धान्त निम्नांकित हैं :-

1. अणुद्रुत का प्रयोग न तो ताल के प्रारंभ में होता है, और न गुरु, प्लुत तथा काकमद के साथ । इसका प्रयोग केवल लघु और द्रुत के साथ ही होता है ।
2. काकमद का प्रयोग भी न तो प्रारंभ में होता है और न मध्य में । इसे गुरु और प्लुत के पूर्व भी नहीं रखा जाता । इसका प्रयोग केवल द्रुत और लघु के उपरान्त किया जाता है ।
3. शेष चार अंगों द्रुत, लघु गुरु और प्लुत को ताल के आदिगध्य और अंत में चाहे जहाँ रखा जा सकता है ।

कुछ विद्वानों ने इन तालों की संख्या 108 से अधिक मानी है ।

उदाहरणार्थ शारंगदेव ने अपने ग्रन्थ "संगीत रत्नाकर" में 5 मार्गी और 120 क्षी तालों का वर्णन किया है ।

#### पैंतीस तालों की रचना का क्रम

आजकल कर्नाटक संगीत में मुख्य तालें सात हैं । इन्हें क्रम से ध्रुव, मठ, पश्य, स्पक, शंप, शंपा, त्रिपुट, अट और एक कहते हैं । इस पद्धति में इन्हें

"सप्त सूलादि तालें" भी कहते हैं । इन सप्त सूलादि तालों को अंगों के आधार पर निम्नांकित प्रकार से लिखा जाता है ।

ध्रु-1011, ~~खंड~~ 101, स्पक-01, इंप-10, त्रिपुट-100, अट-1100, और एक-1. इन तालों की रचनाओं में निम्नांकित विशेषताएं होती हैं :-

1. प्रत्येक ताल में लघु का प्रयोग अवश्य किया जाता है ।
2. इन तालों में अगुदृत, दृत और लघु केवल तीन अंगों का प्रयोग किया जाता है ।
3. ध्रुव, मठ और अट तालों में लघु की संख्या एक से अधिक है ।
4. ध्रुव तथा अट ताल में चार अंग हैं । मठ, इंप और त्रिपुट में तीन-तीन, स्प में दो और एक ताल में केवल एक अंग है ।

इन सप्त सूलादि तालों की त्रयस चतुरश्र, खंड, मिश्र और संकीर्ण-ये पांच जातियां मानी गयी हैं । इनमें त्रयश्र का अर्थ तीन, चतुरश्र का चार, खंड का पांच, मिश्र का सात और संकीर्ण का अर्थ नौ अक्षर काल से हैं । इन जातियों का प्रभाव केवल लघु पर होता है । उदाहरण के लिये जब हम ध्रुव ताल को त्रयश्र जाति का कर देंगे, तो उसका अक्षर काल 3, 2, 3, 3, अर्थात् 11 मात्राओं का होगा । चतुरश्र जाति की ~~कक्ष~~ ~~खंड~~, तब ~~अक्षर~~ ~~अक्षर~~ ~~अक्षर~~ ध्रुव ताल का रूप 4, 2, 4, 4 अर्थात् 14 मात्राओं का हो जायेगा । इसी प्रकार खंड जाति ध्रुव ताल का रूप 5, 2, 5, 5 अर्थात् 17 मात्राओं का मिश्र जाति की ध्रुव ताल का रूप 7, 2, 7, 7 अर्थात् 23 मात्राओं का और संकीर्ण जाति की ध्रुव ताल का रूप 9, 2, 9, 9 अर्थात् 29 मात्राओं के काल का हो जायेगा । यहां जिस प्रकार एक ध्रुव ताल को ही पांच जाति भेदों के आधार से पांच प्रकार का बनाया गया है, उसी प्रकार प्रत्येक ताल के 5-5 भेद हो सकते हैं । दूसरे शब्दों में इन सप्त सूलादि तालों से 35 सूलादि तालें बनाई जा सकती हैं ।

#### 175 तालों की रचना का सिद्धान्त

तालों का प्रभाव केवल लघु पर न करके ताल की सम्पूर्ण मात्राओं पर भी कर सकते हैं । उदाहरण के लिए स्पक ताल का रूप 01 है । अब त्रयश्र जाति का होने पर यह 01<sup>3</sup> या पांच मात्राओं का, चतुरश्र जाति का होने पर 01<sup>4</sup> या 11 मात्राओं के काल का होगा । यहां तक जाति भेद का प्रभाव केवल लघु पर है । अब यदि हम किसी एक जाति के स्पक ताल की सम्पूर्ण मात्राओं को लेकर उन्हें जातियों से उनकी जाति में भेद उत्पन्न कर दें, तो यही एक जाति का



रूपक पांच प्रकार का बन जायेगा । उदाहरण के लिए, यदि त्रयश्र के रूपक को ५ जो पांच मात्राओं का है त्रयश्र जाति में बदल दें, तो यह  $5 \times 3 = 15$  मात्रा का काल हो जायेगा । इसी प्रकार यही रूपक चतुरश्र जाति का होने पर  $5 \times 4 = 20$  मात्राओं का, खंड जाति का होने पर  $5 \times 5 = 25$  मात्राओं का, मिश्र जाति का होने पर  $5 \times 7 = 35$  मात्राओं का और संकीर्ण गति का होने पर  $5 \times 9 = 45$  मात्राओं के काल का हो जायेगा ।

यहां जिस प्रकार त्रयश्र जाति के रूप को गति भेद के आधार पर पांच प्रकार का बना लिया, उसी प्रकार इनके अन्य जाति भेदों को भी 5-5 प्रकार के गति भेदों के आधार पर बनाया जा सकता है । दूसरे शब्दों में 35 सुलादि तालों में से किसी भी एक को "पांच जाति 5 गति-भेद" के आधार पर पांच प्रकार का बनाया जा सकता है, अर्थात् कुल तालों की संख्या इन "पांच-जाति गति भेद" के आधार पर  $35 \times 5 = 175$  हो सकती है । इसी बात को दूसरे शब्दों में इस प्रकार भी कहा जा सकता है, कि इन सप्त तालों में से प्रत्येक ताल के "पांच-जाति-गति-भेद" के आधार पर 25 मेल बन सकते हैं ।

यहां यह बात और समझ लेनी चाहिए कि अब किसी रचना के शीर्षक के स्थान पर केवल-

ध्रुव ताल लिखा हो, तो उसका अर्थ चतुरश्र जाति की ध्रुवताल से होता है ।

मठ ताल लिखा हो, तो उसका अर्थ चतुरश्र जाति की मठ ताल से होता है ।

रूपक ताल लिखा हो, तो उसका अर्थ चतुरश्र जाति की रूपक ताल से होता है ।

झंप ताल लिखा हो, तो उसका अर्थ मिश्र जाति की झंप ताल से होता है ।

त्रिपुट ताल लिखा हो तो, उसका अर्थ त्रयश्र जाति की त्रिपुट ताल से होता है ।

अटताल लिखा हो, तो उसका अर्थ खंड जाति की अटताल अटताल से होता है ।

रक ताल लिखा हो तो, उसका अर्थ चतुरश्र जाति की रकताल से होता है ।

चापु ताल: इन ताल का प्रयोग भारत में पाँचौन काल से चला आ रहा है ।

इस ताल में लोक गीत अधिक पाये जाते हैं । यह देसी तालों के अन्तर्गत आती है । इसमें दौं आघात होते हैं, परन्तु सुविधा की दृष्टि से इसमें एक ताली व एक खाली रखते हैं । इसके चार भेद हो सकते हैं :-

१११ मिश्रचापु  $3+4=7$  यह सात मात्राओं की होती है । इसमें पहला खंड तीन मात्राओं का और दूसरा चार मात्राओं का होता है । कभी-कभी इस ताल में  $3+4$  के स्थान पर  $4+3$  के खंड भी पाये जाते हैं । उस स्थिति में इसे "विलोम चापु" ताल कहते हैं ।

१२१ खंड चापु  $2+3=5$  इसमें 5 मात्राएं होती हैं । पहला खंड दो मात्राओं का और दूसरा तीन मात्राओं का होता है ।

१३१ त्रयश्र चापु  $1+2=3$  इसमें पहला खंड एक मात्राका और दूसरा दो मात्राओं का होता है ।

१४१ संकीर्ण चापु  $4+5=9$  यह नौ मात्राओं की होती है, इसमें पहला खंड चार मात्राओं का और दूसरा पाँच मात्राओं का होता है । यह काम प्रयुक्त होती है ।

जब किसी रचना पर केवल "चापु ताल" लिखा होता है, तो मिश्र जब ~~श्रि~~ चापु से अभिप्राय होता है, शेष भेदों के लिए उनके नाम लिखने आवश्यक हैं ।

देखादि और मध्यादि तालें: इन तालों की एक-एक आकृति चार-चार अक्षर काल की होती है जिसमें तीन अक्षर काल पर तालें और एक अक्षर काल पर खाली होती हैं । दूसरे शब्दों में, यदि हम 1, 2, 3, 4, गिनते हुये तीन की गिनती पर खाली रखें, तो यही हमारी माध्यादि ताल कहलाएगी । परन्तु यदि हम अपने गीत में खाली का स्थान प्रारंभ में करें, तो उसे देखादि ताल कहेंगे ।

नवसंधि तालें: जिस प्रकार उत्तर भारत में बल्लभ सम्प्रदाय के मंदिरों में

भगवान की झांकी कराये जाने के विभिन्न समयों में आठ आरतियां हुआ करती हैं, जैसे-गंगल, खालभोग, शृंगार, राज-भोग, शयन इत्यादि, उसी प्रकार दक्षिण भारत में मंदिरों में नौ संधि काल माने जाते हैं । उन नौ संधि-कालों के कीर्तन आदि के समय जिन नौ भिन्न तालों का प्रयोग किया जाता है, उन तालों को "नव संधि-तालें" कहते हैं । इन संधियों के नाम उस समय प्रयुक्त होने वाली तालों के नाम तथा अंग निम्नवत् हैं :-

संधि का नाम	ताल का नाम	अंग
• ब्रह्म संधि	ब्रह्म	1 8 1 $\frac{1}{8}$
• इन्द्र	इन्द्र	1 1 8 1 0 0
• अग्नि	मत्तापन	1 0 8 1 0 1
• यम	भंगी	1 8 1 1
• निवृत्ति	नैवृत्ति	1 1 1 1 0 0
• वरुण	नव	1 0 0 0 1
• वायु	वली	0 0 0 1
• कुबेर	को दतारी	1 8 8 $\frac{1}{8}$
• ईशान	टक्करी	8 1 8

## लोक संगीत में प्रयुक्त तालों का शास्त्रीय तालों से सम्बन्ध

लोकसंगीत मानवीय अभिव्यक्ति का सहज और स्थाक माध्यम हमेशा से रहा है। अपने मनोभावों को शास्त्रीय नियमों की अपेक्षा सीधी-सादी भाषा में अभिव्यक्त करना लोकसंगीत की सबसे बड़ी विशेषता है। केवल लोकसंगीत में ही नहीं, शास्त्रीय संगीत में भी लय का वही दृढ़ क्रम चला आ रहा है। अन्य देशों का संगीत केवल लय-साम्यों की विविधता में ही सीमित रह गया है। किन्तु भारतीय संगीत की विभिन्न धाराओं में इसी लयात्मकता का तालशास्त्र के रूप में जो व्यवस्थित व वैज्ञानिक विकास हुआ, उसके समान दृष्टान्त अन्य देशीय लय-स्वस्मों में दृष्टिगोचर नहीं होते।

लय ही ताल का सुसंस्कृत रूप है, जैसाकि संगीतशास्त्र द्वारा भी मान्य है। "लयः एवही तालः", यह उक्ति सत्य ही है। हमारी सभी लोक-प्रचलित लयों ने तालों का रूप ले लिया। लोक-गायक अथवा वादक अपनी एक निश्चित मात्रा-संख्या के तालच्छ में भिन्न-भिन्न यति, विराम और गति का प्रयोग करते हैं और उसी मात्रा संख्या में लय का नया-नया रूप खड़ा करते हैं। इसके विपरीत शास्त्रीय संगीत में किसी निश्चित ताल के निश्चित तालखण्ड होते हैं, उसका विराम व लय निश्चित होती है। तालखण्डों, विराम, यति के भेद से तालभेद हो जाता है और उसके लिए नये नाम की आवश्यकता होती है। शास्त्रीय संगीत में इस प्रकार एक ही मात्रा-संख्या वाले कई-कई ताल प्रयोग में लाये जाते हैं। उनका निर्माण भावना के आधार पर स्वयंभू नाद पर यति, विराम, गण, छन्द आदि के नियमों के अनुसार संगीतशास्त्री करते हैं। इन तालों के निर्माण में मस्तिष्क का स्थान प्रथम है। लोकसंगीत में भावना और लय की प्रधानता है। शास्त्रीय संगीत में लोकधुनों में प्रयुक्त ताल-वैचित्र्य,

गति-वैचित्र्य, विराम आदि को लिया तो है, परन्तु उनके वैचित्र्य के एक ही प्रकार का प्रयोग एक निश्चित ताल में ही किया है । इस प्रकार नये-नये, अलग-अलग चलन वाले, एक ही मात्रा-संख्या वाले तालों का जन्म हुआ है ।

लोकसंगीत का कलाकार अपनी किसी भी धुन में, जो चाहे 6 मात्रा के तालच्छ में बँधी हो अथवा 8 मात्रा के तालच्छ में बँधी हो, विविध प्रकार की लयों का प्रयोग करता है ।

लोकसंगीत में प्रयुक्त 6 मात्रा वाली धुनों में तीन-तीन के विभाजन वाले भाग को 'दादरा' संज्ञा से नामांकित किया । संगीतशास्त्र में इस ताल का स्वस्व सदा-सर्वदा ऐसा ही रहेगा । अर्थात् पहली मात्रा पर ताली और चार पर खाली, इस प्रकार के विभाजन इस ताल में होते हैं । इसके विपरीत लोकसंगीत की 6 मात्राओं की धुनों में होने वाले लय-खण्ड कई प्रकार से हो सकते हैं । इस प्रकार के लय-खण्डों और विभिन्न मात्रा पर बल-असल का बतवि वे लोग अपने भावों का प्रगटीकरण करने के लिए तात्कालिक कल्पना के द्वारा ही करते हैं । उसके लिए किसी नियम-सिद्धान्त का निर्माण उन्होंने नहीं किया है । ना ही वह इस बारे में पूछने पर बता सकते हैं । उनकी लय स्वयंभू है, भावात्मक है; हृदय से निकली हुई है, मस्तिष्क से नहीं । कई बार उनकी टैक, जिसको हम शास्त्रीय शब्दों में स्थाई कह सकते हैं, उसमें 6 मात्रा अथवा 8 मात्रा ही होती है । लय और विराम की स्थिति एक प्रकार की होती है, और अन्तरे की यति और लय-खण्ड की गति भिन्न प्रकार की होती है । मात्रा स्थाई और अन्तरे में एक ही तालच्छ की होती है । अर्थात् यदि स्थाई 8 मात्रा की धुन में बँधी है, तो अन्तरा भी 8 मात्रा की धुन में बँधा होता है । लोकसंगीत में लय के विभिन्न स्वस्वों को लोकगीतकार स्वयं

अन्जाने ढंग से इतनी सुन्दरता से प्रगट करते हैं कि अच्छे तबला-वादक भी उससे चमत्कृत हो जाते हैं। उन्होंने अपनी ढोलक पर किन वर्णों को उस लय विशेष के प्रदर्शन के लिए बजाया, यह बात वे कई बार बता नहीं सकते।

लोकसंगीतकार विभिन्न मात्राओं पर बल-अबल देकर जो लय-वैचित्र्य अपनी 6 मात्रा की धुनों में प्रगट करता है, उन्हीं वैचित्र्यों का प्रदर्शन करने के लिए विद्वानों ने 6 मात्रा के कई तालों का निर्माण किया है। ऐसे ही कुछ उदाहरण नीचे दे रहे हैं।

#### 6 मात्रा के ताल -

दादरा -	मात्रा -	1	2	3		4	5	6
	बोल -	धा	धी	ना		धा	तू	ना
	चिह्न -	x				0		

#### ताल यति लग्न -

मात्रा -	1	2		3	4	5	6
बोल -	ध	तिट		धा	तिटक्त	गदि	गिन
चिह्न -							

इस ताल का रूप अर्थात् वर्गीकरण बिल्कुल दादरा से भिन्न है, इसमें 2 मात्रा और 4 के विभाग हैं।

#### ताल खेमटा 6 मात्रायें -

खेमटा में तीसरी और छठी मात्रा पर बल दिया जाता है।

मात्रा -	1	2	3		4	5	6
बोल -	धा	धि	तक		ता	ति	तक
चिह्न -	x				0		

या

धागे धीन गीन । तागे तिन किन

इस ताल में पहली और छठी मात्रा पर बल दिया जाता है ।

ताल भड़ोआ दादरा -

मात्रा -	1	2	3		4	5	6
बोल -	तक	धीन	नक		तक	तिन	तक
चिह्न -	x				0		

इन तालों में बोलों के साथ ही साथ विभाग भी परिवर्तित है । इनका चलन दादरा ताल से भिन्न है ।

उपर्युक्त सभी 6 मात्रा के शास्त्रीय ताल हैं, जो लोकसंगीत की 6 मात्रा के ही आधार पर बने हैं । लोकसंगीत का ही सहारा लेकर हमारे संगीतशास्त्रियों ने अनेकों तालों का विभिन्न स्पर्शों में निर्माण किया इनसे ज्ञात होता है कि लोकसंगीत में प्रयुक्त 6 मात्रा के ताल का शास्त्रीय 6 मात्रा के तालों से पूरा सम्बन्ध है । यह लोकसंगीत में लय के रूप में प्रयुक्त होती थी, शास्त्रकारों ने उनको नियमबद्ध करके शास्त्रीय रूप दिया । यह अधिकतर 6 मात्रा के ताल चक्क ब्र प्रकृति के गायन के साथ के लिए उप-युक्त सिद्ध हुए हैं ।

ठीक इसी प्रकार 8 मात्रा को भी हमारे लोकसंगीतकारों ने अनेकों लयों के द्वारा प्रयुक्त किया । जैसे -

प्रथम रूप - 1/2/3/4/5/6/7/8/

दूसरा रूप - 12/ 34/ 56/ 78/

तीसरा रूप - 123/ 456/ 78/



चौथा स्प - 1234/ 5678/

पाँचवाँ स्प- 1/ 23/ 456/ 78/

छठा स्प - 12345/ 678/

आठ मात्राओं के तालचक्र में विभिन्न मात्राओं पर विराम, बल-अबल देकर संगीतशास्त्रियों ने कई आठ मात्रा के तालों का निर्माण किया, जो निम्नलिखित हैं -

ताल कहरवा -

मात्रा -	1	2	3	4		5	6	7	8
बोल -	धा	गे	ना	ति		न	क	धि	न
चिह्न -	x					0			

अढ़ा तीन ताल का ठेका, या अढ़ा त्रिताला -

मात्रा -	1	2	3	4		5	6	7	8
बोल -	ना	धि	धि	ना		धि	ना	ति	ना
चिह्न -	x					0			

यह आठ मात्रा का ठेका है, यद्यपि इसका नाम अढ़ा त्रिताला करके गुणियों ने रखा है। त्रिताल से इसमें साम्यता केवल इतनी है कि 16 की आधी मात्रा अर्थात् आठ मात्रा काल में इसका निर्माण किया गया है और विभाजन भी खाली ताली का उसी प्रकार किया गया है। परन्तु क्लन, लय, गति में बहुत अन्तर है। पंजाब और ग्वालियर घराने के खयाल-गायक द्रुतलय के क्लन प्रकृति के खयाल इस ताल में गाते हैं। उनकी गति इस ठेके के ही अनुस्यू होती है। लोकसंगीत में तो इसका प्रयोग प्रचुरता से होता है। इस ताल में पहली मात्रा की धिन्, दूसरी मात्रा का श्लाघा काल ले लेती है और

आठवीं मात्रा की द्वित्व धी इसकी विशेषता है । उपरोक्त विशेषतायें इस ठेके में विशेष धरकन पैदा करती हैं, जो अत्यन्त मनोहारी होती हैं।

लावणी का ठेका -

मात्रा -	1	2	3	4
बोल -	<u>धिन्धी</u>	<u>नाधि</u>	<u>नाति</u>	<u>नागे तिरकिट</u>
मात्रा -	5	6	7	8
बोल -	<u>तिन्ती</u>	<u>नाधि</u>	<u>नाति</u>	<u>नागे तिरकिट</u>

इस ताल की तीसरी और चौथी मात्रा का तथा सातवीं और आठवीं मात्रा का गठन गुणियों ने विशेष प्रकार से किया है । लोकसंगीत की लावणी-विधा में इसका प्रयोग होता है, जो प्रायः नृत्य-नाटिकाओं {नौटकियों} में देखा जा सकता है । महाराष्ट्र की लावणी यद्यपि लोकसंगीत की ही विधा है, परन्तु वह इससे भिन्न होती है ।

जत ताल -

मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8
बोल -	<u>ताक</u>	<u>धिन्</u>	<u>धागे</u>	<u>धिन्</u>	<u>ताक</u>	<u>तिन्</u>	<u>धागे</u>	<u>धिन्</u>

इस ठेके का विभाजन तो दो-दो मात्राओं के आधार पर हुआ है, परन्तु इसमें दूसरी, चौथी, छठी और आठवीं मात्रा स्थल हैं । इस ठेके का प्रयोग गज़ल, कव्वाली आदि के साथ में किया जाता है ।

### ताल छट मात्रा 8 -

मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8
बोल -	धा	5	ति	ट	क	त	धे	ता
चिह्न -	x		2		3	4	5	0

इस ताल में 2, 2, 1, 1, 1, 1 मात्रा के 6 विभाजन किये गये हैं। पहली मात्रा और आठवीं मात्रा पर विशेष बल दिया गया है। दूसरी मात्रा पर कोई आघात नहीं किया जाता है। पहली मात्रा के आघात की प्रबलता से ही जो ध्वनि निकलती है, दूसरी मात्रा का निर्वह उसी से किया जाता है।

### ताल चौ मात्रा 8 -

मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8
बोल -	ता	धिन्	नक	धिन्	ता	तिन्	5	धिन्
चिह्न -	x		2		0		3	

इस ताल में 2+2+2+2 इस प्रकार चार विभाग बनाये गये हैं। सातवीं मात्रा पर आघात अवन्द वाद्य पर नहीं दिया जाता। यह ठेका लोक-संगीत की एक विधा छयाल-गायन में चौ पर बजाया जाता है।

### अढ़ा का ठेका 8 मात्रा -

मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8
बोल -	धिन	ताधिन्	5ति	धिन्	किन्	तातिन्	5ति	धिन्
चिह्न -								

जिस प्रकार मारदीशिकों में कहरवा ताल को चार मात्रा का ताल माना जाता

है, उसी प्रकार अढ़ा भी चार मात्रा का ताल माना जाता था । परन्तु तबला वादकों ने कहरवा ताल की मात्रा संख्या जिस प्रकार आठ मानी है, उसी प्रकार अढ़ा ताल की भी आठ मात्रायें मान ली गयी हैं । अन्तर केवल इतना है कि कहरवे के चार मात्रा वाले ठेके को आठ भागों में विभाजित कर दिया गया और अढ़ा ताल के ठेकों को दो बार प्रयोग करके आठ मात्रायें पूरी की जाती हैं । अन्तर केवल इतना होता है कि मौलिक ठेके की पहली मात्रा पर जो वर्ण धिन् का प्रयोग किया गया है, उसके स्थान पर पाँचवीं मात्रा पर किन् अथवा तिन् का प्रयोग किया जाता है । इस ताल की विशेषता है कि दूसरी मात्रा में जो धिन् का प्रयोग हुआ है, उसकी ध्वनि तीसरी मात्रा के पूर्वार्द्ध तक चलती है और तीसरी मात्रा के अगले आधे हिस्से में ति का आघात लगता है । ठेके के आठ मात्रा के हो जाने पर यही क्रिया छठी और सातवीं मात्रा पर की जाती है ।

लोकसंगीत में कई बार ऐसा देखा जाता है कि उनकी स्थाई की लय और ताल किसी एक ताल में होती है और अन्तरा की गति व छन्द किसी दूसरे ताल के अनुस्यू होते हैं । प्रायः अन्तरे में कहरवा की गति हो जाती है । स्थाई सात मात्रा के दीपचन्दी जैसे ताल में बँधी होती है और अन्तरा कहरवे की द्रुत गति में गाया-बजाया जाता है । इसी तरह स्थाई और अन्तरा दादरे में मध्य गति में गाकर, उसी बन्दिश को फिर द्रुत गति के कहरवा ताल में गाते हैं ।

उपरोक्त तथ्य लोकसंगीत की सामर्थ्य और बलवत्ता को भलीभाँति प्रगट करते हैं । ये तथ्य यह भी इंगित करते हैं कि शास्त्रीय तालों के निर्माण में लोकसंगीत भागीदार हुआ है ।

-----

॥ ई ॥ लोकसंगीत में लय की प्रधानता एवं उत्तर-भारत के  
=====

लोकसंगीत में तालों का वर्णन और उनका शास्त्रीय तालों से संबंध :  
=====

लोकसंगीत और मानव के विकास की कहानी अनादि-काल से साथ-साथ चली है । जैसे-जैसे मानव का विकास हुआ, वैसे ही उसने अपने भावों का प्रगटीकरण किया और उसी के साथ संगीत का भी विकास होता गया ।

लोकसंगीत सहज रूप में प्रकृति के सान्निध्य में पनपा है । लोकसंगीत भावप्रधान है । हृदय के भावों को सीधे-सादे ढंग से अपनी भाषा में लय में बाँधकर वह व्यक्त कर देता है । लोकसंगीत स्वयं-स्फूर्त है । मन की हूक लोकसंगीत में प्रगट होती है । वह हृदयग्राही है, मन को छू लेता है । उसमें बुद्धिविलास एवं मस्तिष्क की पच्चीकाही नहीं होती है । लोकसंगीत के आधारभूत तत्व लय और भाव हैं, जिन पर प्रकृति की देन है । घर-अंतर सभी में लय विद्यमान है । हमारे शरीर के सब व्यापार व प्रकृति के भी सभी व्यापार लय पर ही आधारित हैं । स्वर ऐसी ईश्वरीय देन है, जो सबमें एक सी नहीं होती । लोकसंगीत स्वर का मुहताज नहीं है । वह तो लय को आधार मानकर चलता है, जो प्रत्येक मनुष्य में सहज रूप में होती है । लोकसंगीत का गायक लय के सूक्ष्म स्वस्पर्शों की ओर नहीं भटकता, वह तो सीधी-सादी लय को ही आधार मानकर अपने भावों का प्रगटीकरण करता है । उसकी लय की डोर सीधी और मजबूत होती है, जिसको वह कभी नहीं छोड़ता है । स्वर का बन्धन उसे स्वीकार नहीं है और ताल के चक्कर में वह फँसा नहीं है । अपने भावों को स्वाभाविक रूप में जैसे ही उसने प्रगट किया, लय स्वयं ही अपने आप प्राकृतिक रूप में उसका साथ देने के लिए खड़ी हो जाती है और फिर मन का उल्लास व धिरकन आदि सभी कुछ उमड़ पड़ता है ।

गायक अपनी मस्ती में झुमता है और श्रोताओं को अपने साथ बहा ले जाता है ।

लोकसंगीत का गायक लय का चयन नहीं करता । अपने सीधे सरल शब्दों में उसने ज्यों ही अपने भाव भरे और गुनगुनाना शुरू किया, लय स्वयं उसका साथ देने लगती है । उसके भाव उसकी सरल भाषा स्वयं लय से लिपट जाते हैं और फिर एक उल्लास की सृष्टि होती है, जिसमें कृत्रिमता, दिखावा कुछ भी नहीं होता । लोकसंगीत स्वान्तःस्फुर्य होता है और भाषा उसकी "प्रेम लपेटी अटपटी" होती है । लोकसंगीत के लिए वाद्यों की भी कोई विशेष चाहना नहीं है । लोकगायक तो लकड़ी और पत्थर के टुकड़े को भी छटछटाकर अपनी लय बाँध लेता है और गाता है । उसके संगतिकार भी उसके मिज़ाज के अनुस्यू उसी लय में खजरी, चिमटा, ढोलक, लोटा कुछ भी बजाने लगते हैं और लय का एक झुँझ बँध जाता है । ताल को जानने वाले उस संगीत को सुनकर उसमें ताल भी दृढ़ सकते हैं । भरत के शब्दों में "लयः एव हि तालः" के सिद्धान्त पर ताल स्वयं वहाँ आकर खड़ा हो जाता है, जिसकी चिन्ता लोकगायक को करनी नहीं पड़ती ।

कई बार तो लोकगायकों के द्वारा लयाश्रित ऐसी धुनें सुनने को मिलती हैं कि जिनको सुनकर ताल-ज्ञानी भी चकित हो जाते हैं ।

साधारणतया लोकसंगीत में 6 मात्रा का दादरा एवं 8 मात्रा का कहरवा जैसे सरल ताल ही प्रयोग में लाये जाते हैं । परन्तु कई बार 9 मात्रा, 13 मात्रा और 15 मात्रा के तालच्छ को भी सहज रूप में लोक-संगतिकारों के द्वारा प्रयोग करते देखा जा सकता है । प्रयोक्ता गायक या नर्तक स्वयं यह नहीं जानता कि वह किसी कठिन ताल का प्रयोग कर रहा है । उसके संगतिकार भी ताल की विशेषताओं के विषय में अनभिज्ञ होते हैं, वे तो केवल लयाश्रित होकर ही चलते हैं । भावानुकूल आधात वे अपने अवन्द वाद्य

पर करते हैं। सात मात्रा में होली के मस्ती भरे गीत गाते और नाच्ते हुए कितनी ही बार इन लोकसंगीत के कलाकारों को देखा जा सकता है। लय उनके अंग-अंग में बसी है। जब मस्ती से भावाभिभूत होकर लोकसंगीत का कलाकार टेर लगाता है, लय और ताल उसके सामने छड़े हो जाते हैं। लोकसंगीत लयात्मक है, भावात्मक है और स्वच्छन्द है, वह किसी बन्धान में बंधा हुआ नहीं है।

संगीतरत्नाकर और उसके बाद के भी संस्कृत ग्रन्थों में दादरा, कहरवा जैसे लोकधुनों में प्रयोग किये जाने वाले तालों का कोई उल्लेख नहीं मिलता। ऐसे और भी कई प्रकार के ठेके, जो किसी विशेष लय में आबद्ध होकर लोकसंगीत की धुनों के अनुस्यू लोकसंगीत के संगीतिकारों के द्वारा प्रयोग में लाये जाते हैं, शास्त्रकारों द्वारा स्पष्ट रूप से वर्णित नहीं हैं। 8 मात्रा के तालचक्र में यति और विराम के भेद से लोकसंगितकार कितनी सुन्दरता से उन धुनों का साथ करते हैं, वह अत्यन्त मनोहारी होता है। उनका यति, विराम, बल, अबल आदि कहरवा ताल के तथाकथित शास्त्रीय रूप के अनुस्यू नहीं होता है। ऐसे ही अयुग्म मात्रा वाले तालों का प्रयोग भी अनजाने ही सहज रूप में लोकगायक करता है। उपरोक्त अयुग्म मात्रा संख्या वाले तालों में ब्रज, राजस्थान, असम के ग्रामीण अंचल के लड़के-लड़कियों को गाते-नाच्ते देखा जा सकता है। ये कलाकार शास्त्रानुस्यू ताल-क्रिया-विधि करके हमको नहीं दिखा सकते हैं और ताल का नामकरण भी सम्भक्तः नहीं कर सकेंगे। परन्तु लय की डोर पकड़कर तालचक्र का अचूक व्यवहार सहज रूप में करते हुए प्रायः उनको देखा जा सकता है।

लोकसंगीत ने कई चमल प्रकृति के, मादक कल्पनाओं से युक्त, कर्णमधुर एवं हृदयग्राही ताल शास्त्रीय संगीत को दिये हैं, और शास्त्रीय संगीत ने उन तालों को अपने नियमों का ठप्पा लगाकर बड़े स्नेह से स्वीकारा



हे । श्रेष्ठ तबला वादकों में एक बात प्रसिद्ध है - "मियाँ, जो कहरवा दादरा नहीं बजा सकते हैं, वह तबला बजाना क्या जानें ।" आशय है कि लय की जो खिलवाड़, कर्णप्रिय हृदयग्राही कल्पनायें इन तालों में लोकवादक करता है, वैसी अन्य तालों में नहीं होतीं । यह लोकसंगीत की शास्त्रीय-संगीत को बहुत बड़ी देन है । लोकसंगीत लय की विक्षोभता वाला संगीत है, वह उन्मुक्तता प्रदान करने वाला है । अपनी भावाभिव्यक्ति के लिए लोकगायक बड़े जोर से चिल्लाकर या धीरे से अर्थात् कैसे भी गा सकता है, पर वह होगा लय से परिपूर्ण ।

लोकसंगीत इतना सरल होता है कि उसको सुनकर उसका अनुकरण सहृदय श्रोता कर लेता है । उसके लिए किसी शिक्षा विशेष की आवश्यकता नहीं होती । इस प्रकार पीढ़ी-दर-पीढ़ी लोकसंगीत की परम्परा चलती रहती है ।

विभिन्न प्रदेशों के लोकनृत्यों के चित्र और उनके भावों को देखकर पता लगता है कि वहाँ की जातियों का अपना संगीत है, अपना नृत्य है, जिसमें वे आत्मविभोर हो नाच्ते जाते हैं । उनकी सहज अभिव्यक्ति और सरल भाषा प्राकृतिक उन्मुक्तता को बाध्य कर देती है । लोकसंगीत की उन्मुक्तता लयात्मकता के कारण है । लयात्मकता के लिए लोकगायक किसी न किसी वस्तु का सहारा लेता है । कई बार लोकसंगीत को लय देने वाली वस्तुएँ संगीत में श्रेष्ठ वाद्य के रूप में प्रतिष्ठित हो गयीं । उदाहरण के लिए घटम् नामक वाद्य ।

लोकगायक किसी वाद्य विशेष का भी सहारा नहीं रहा । खच्चा पैदा हुआ, थाली बजी । बेलगाड़ी की चूँ-चूँ और लय के झोके ने गाड़ीवान की भावना को जगाया और वह गाने लगा ।

लोकसंगीत में प्रयुक्त वाद्यों ने ही धीरे-धीरे शास्त्रीय संगीत के वाद्यों का रूप धारण किया । वाद्यों के बारे में विद्वानों का मत है कि शास्त्रीय वाद्यों का विकास लोकवाद्यों से हुआ । परन्तु वाद्यों में घन वाद्य, अवन्द वाद्य, तन्त्र वाद्य अथवा शुधिर वाद्य - किस्का उद्भव पहले हुआ और प्रचलित हुआ, इसमें मतैक्य नहीं है । यह चर्चाका विषय बन गया है । कुछ विद्वानों का ऐसा विचार है कि लोकसंगीत में सर्वप्रथम घन वाद्यों का उपयोग हुआ होगा । ऐतिहासिकता पर विचार करने पर भी यही अनुमान लगाया जा सकता है । फिर बाँसुरी का जन्म हुआ, इसी के ही साथ लगभग वीणा भी आयी । लोकसंगीत में वादक की आवश्यकता की पूर्ति जिस उपकरण से नहीं हो सकी, वह धीरे-धीरे परिमार्जित होकर शास्त्रीय स्वस्व धारण करता चला गया है । साधारणतया नर्तकी के ध्वनि बोल के साथ के लिए अवन्द वाद्य बजाये जाते हैं, परन्तु लोकनर्तक अपना कार्य थाली और लोटे को ही बजाकर चला लेते हैं, जिससे लय का प्रदर्शन होता है । इन सब प्रामाणिकताओं को देखकर ऐसा अनुमान लगाया जाता है कि सबसे पहले लय के वाद्य का ही जन्म हुआ होगा ।

ऐसा अनुमानित है कि प्रारम्भ में संगीत-प्रेमियों ने कोई अनगढ़ अवन्द वाद्य बनाया होगा और उसी से धीरे-धीरे श्रेष्ठ अवन्द वाद्यों का विकास हुआ । अवन्द वाद्य प्रथम वाद्य माने गये । धीरे-धीरे ढोलक का विकास हुआ । फिर तो जहाँ ढोलक पर थाप पड़ी और लोकगीतकार के गले की आवाज निकली, कि नृत्यकार के पैर स्वतः ही उठ गये और संगीत शुरू हो गया । नक्कारे की चोट की आह्वान आयी और स्वांग शुरू हो गया । तमाशे में ढोलकी का डमरू बजा और लोगों की भीड़ एकत्र हो गयी, देखने के लिए । कहारों में हड़क्का बजते ही, उनका आना-जाना शुरू हो गया ।

लोकसंगीत में ताल वाद्यों का इतना अधिक महत्व है कि परोक्षतः तन्त्र वाद्यों का प्रयोग भी लय, ताली के लिए किया जाता है, क्योंकि उसकी आवश्यकता लय वाद्य की है। कई बार लोकसंगीत में संगीत के लिए सारंगी का प्रयोग करते हुए देखा जा सकता है, परन्तु वह संगीत नहीं होती है, केवल चीं-चीं की ध्वनि होती है। उससे कितने शब्द कट रहे हैं, इसकी लोकगायक को चिन्ता नहीं है। ढोलक अथवा हुड़क्का यह उसके लिए बराबर लय में बजते रहें, यह आवश्यक है। यही लय उनको उन्मुक्त करती है। यह बात निश्चित है कि लय की चोट ज्यादा प्रेरक है, तीव्र है, अपेक्षाकृत शब्दों के। कोई व्यक्ति बंधुन अच्छी कोई धुन बजाये या गाये, यदि 10 बालक जहाँ बैठे हैं तो वे मस्त नहीं होंगे। परन्तु किसी तबलिये ने चहकती हुई लय में तड़ाका लिया, तो बालक ताली बजाकर नाचना शुरू कर देंगे। स्तार-वादन अथवा छयाल-गायन से जो बालक मस्त नहीं होता, वही बालक जहाँ तबलिये ने धाग धिना धिं ताक तिना तिन बजाया, तभी ताली बजाकर नाचने, गाने, घिल्लाने लगता है। यही है लय की प्रधानता या लयात्मकता अथवा लय की चोट।

लोकसंगीत {गीत, नृत्य} में वाद्यों का प्रमुख स्थान रहा है। पौराणिक कथाओं व चित्रों द्वारा हमें पता लगता है कि हमारे हष्ट देवताओं का भी सम्बन्ध किसी न किसी वाद्य से रहा है। शिवजी उमरु बजाते थे, जो आज भी लोकवाद्यों में प्रतिष्ठित है। विष्णुजी के हाथ में शंख मिलता है, जिससे उन्होंने प्रथम नाद की उत्पत्ति की थी। कृष्णजी के हाथ की वीणा भी लोकवाद्यों का प्रमाण है। रामायण-काल में रावण भी बड़ा संगीत का ज्ञाता था। यह कहा जाता है कि वह शिवजी के नृत्य के समय मृदंग बजाया करता था। वीणा के साथ माँ सरस्वती की प्रतिमा साकार हो उठती है।

लोकसंगीत और उसके प्रकारों की हम विस्तृत चर्चा कर चुके हैं। लोकसंगीत की शास्त्रीय विवेचना करने पर निम्न विशेष तथ्य सामने उभर कर आते हैं -

1. लोकसंगीत स्वरात्मक नहीं होता है। स्वर-शुद्धि की ओर उसमें ध्यान नहीं दिया जाता है। लोकसंगीत में चार-पाँच स्वरों का ही प्रयोग होता है। पाँच से अधिक स्वरों का प्रयोग प्रायः कम होता है। लोकसंगीत में स्वर-प्रयोजन की विधि प्रायः अवरोहात्मक होती है। गीत की एक ही शब्दावली को लोकगायक हर बार एक ही स्वर-रचना में गावे, यह आवश्यक नहीं है। वह उसमें प्रयुक्त स्वरों को कितनी ही बार मस्ती में भर कर बदल देता है और अलग-अलग स्वरावलियों में उसी पंक्ति को गाता है।

2. लोकसंगीत लयात्मक है। उसकी धुनें भावों के आधार पर चलती हैं, लय उसमें लिपट जाती है। गायक, वादक और नर्तक लय और भावों के अनुस्यू अपनी क्रिया करते हैं और लय की ओर को मजबूती से पकड़े रहते हैं। उनके संगीत का आधारभूत तत्व लय है। लय के आधार पर ही उनका तालच्छ्र निर्मित होता है।

3. लोकसंगीत की धुनें प्रायः 4 अथवा 8 मात्रा, 3 अथवा 6 मात्रा और सात मात्रा में बँधी हुई होती हैं। हम यदि आधुनिक तालों का नामकरण उन धुनों के लिए करें, तब कहरवा, दादरा और आधुनिक दीपचन्दी की लय के अनुस्यू सात मात्रा का ताल हो सकता है। दूसरे शब्दों में यदि कहें तो आधुनिक दीपचन्दी ताल का पूर्वार्द्ध सात मात्रा काल में प्रयुक्त होता है। आठ मात्रा की जो धुनें लोकसंगीत में प्रयोग की जाती हैं, उनका लय-स्वस्य भी कई बार दीपचन्दी के चलन के ही अनुस्यू होता है-

1 2 3 4 5 6 7 8  
धा 5 धी 5न धा धा धी 5न

जैसाकि हम आधुनिक शास्त्रीय संगीत में भी 16 मात्रा की ताल में देख सकते हैं ।

4. लोकसंगीत के आठ मात्रा के कहरवा और छः मात्रा के दादरा का जो स्वस्व आज शास्त्रीय संगीत में व्यवहार में लाया जाता है, तत्सम स्वस्व में अधिकांश धुनें बँधी हुई होती हैं । परन्तु ऐसी भी धुनें प्राप्त होती हैं जो 6 या 8 मात्रा में तो बँधी होती हैं, परन्तु उनका स्वस्व कहरवा और दादरे के प्रचलित स्वस्व से भिन्न होता है । उनके यति-विराम और बल-अबल भिन्न होते हैं ।

5. लोकसंगीत में आठ, छः और सात मात्राओं के अतिरिक्त नौ, तेरह जैसी मात्राओं का प्रयोग भी मिलता है । इस प्रकार की मात्रा-संख्याओं में बँधी हुई धुनों का प्रयोग असम और राजस्थान के लोक-गीतों और नृत्यों में बहुत बार देखा जा सकता है । राजस्थान की 13 ताली और 'घूमर' प्रसिद्ध लोकनृत्य हैं । लोकगीतों में ऐसी धुनें भी प्राप्त होती हैं, जिनमें कई-कई मात्रा-संख्या के प्रयोग एक ही बन्दिश में होते हैं।

आगे हम लोकधुनों में प्रयुक्त तालों के कुछ उदाहरण प्रस्तुत कर रहे हैं -

कहरवा ताल को मादंगिक चार मात्रा का ताल मानते हैं । परन्तु आजकल ताल वादकों में कहरवा ताल 8 मात्रा का माना जाता है । आधुनिक काल की पुस्तकों में भी इसी प्रकार से 8 मात्रा का ताल मानकर उसका वर्णन किया गया है । इस ताल का जो प्रचलित ठेका धा गे ना ती ना के धि 5 है, इस ठेके में पहली मात्रा से लेकर सातवीं मात्रा तक प्रत्येक मात्रा पर एक वर्ण लिखा रहता है । सातवीं मात्रा पर धी लिखते हैं,

8वीं मात्रा पर हलन्त न लिखते हैं । अथवा कुछ सातवीं मात्रा पर अनुस्वार नगाकर धिं ऐसा लिखते हैं और आठवीं मात्रा पर आकार १५ नगाकर छोड़ देते हैं । प्राचीन शास्त्रकारों के अनुसार हलन्त अक्षर और अनुस्वार का कोई आघात अवनद्ध वाघों पर अलग से नहीं देना चाहिए । वह केवल बोलने की सुविधा के लिए होता है । प्रचार में भी यही है, जैसे - कड़ान् अक्षर को बजाने में हलन्त न् का आघात नहीं दिया जाता । आधुनिक श्रेष्ठ तबला वादक भी हलन्त अक्षर और अनुस्वार के लिए कोई अलग आघात तबले पर नहीं देते हैं । इस प्रकार कहरवे की आठवीं मात्रा चाहे हलन्त नकार के द्वारा पूरी की जाये अथवा सातवीं मात्रा के अनुस्वार से पूरी की जाये, परन्तु आठवीं मात्रा पर आघात कोई नहीं दिया जाता है । इसी कारण प्राचीन तबला के उस्ताद कहरवा ताल को लँगड़ा ताल कहते थे । कहरवा के प्रचलित रूप में पहली मात्रा और पाँचवीं और सातवीं मात्रा पर बल है, तथा आठवीं मात्रा अबल है ।

लोकसंगीत के एक गेय पद को, जिसकी लय कहरवे के तत्सम रूप के समान है, लिख रहे हैं । बन्दिश के जिस अक्षर पर बल दिया जाता है, हम उसके नीचे एक लकीर खींच कर उसका प्रदर्शन करेंगे ।

मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8
बन्दिश -	मै	या	ते	रो	सू	ब	हि	ब
ठेका -	धा	गे	न	ति	ना	के	धि	5

मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8
बन्दिश -	नो	5	चौ	5	बा	5	रो	5
ठेका -	धा	गे	न	ति	ना	के	धि	5

मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8
बन्दिश -	कृ	5	हे	की	ई	5	ट	का
ठेका -	धा	गे	न	ति	ना	के	धि	5

मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8
बन्दिश -	हे	5	को	5	गा	5	रो	5
ठेका -	धा	गे	ना	ती	ना	के	धि	5

नीचे हम एक लोकधुन का ऐसा उदाहरण दे रहे हैं, जिसमें कहरवा ताल की दूसरी मात्रा और छठी मात्रा पर बल दिया गया है। अतः यह धुन कहरवे के प्रचलित रूप के तत्सम नहीं हो सकती। लोक-संगतिकार धुन के बल-जबल को पहिचान कर उसी प्रकार के आघात अपनी ढोलक पर करता है। शास्त्रीय संगीत के तबला-वादकों ने इस प्रकार कहरवा ताल की भिन्न-भिन्न मात्राओं पर बल-जबल का जो प्रयोग लोक-संगीत में होता है, उस पर विचार करके ही सम्भवतः ऐसे बाटों और लट्टि लगियों का निर्माण किया है जिनमें भिन्न-भिन्न मात्राओं पर बल दिया जाता है। यह ठीक है कि कई तालशास्त्र के मर्मज्ञ इस प्रकार के बाटों और बल-जबल को देखकर नाक-भौंहें सिकोड़ सकते हैं। परन्तु लय का जो उल्लास व आसमिचौनी इस प्रकार के बाटों में देखा को मिलती है, वह कर्णमधुर अवश्य है और यह बल-जबल गायक के भाव-सम्प्रेषण में भी सहायक होता है।

हम एक ऐसा लोकगीत लिख रहे हैं, जिसमें दूसरी और छठी मात्रा पर बल दिया गया है। उन मात्रा विशेष पर दिया गया बल ही उस गीत का प्राण है और भावाभिव्यक्ति का माध्यम है। इसकी संगति के लिए कहरवे का प्रचलित ठेका नितान्त अनुपयुक्त होगा, अतः उसके अनुसृत बल-जबल वाला कहरवे का बाट बजाना उचित रहेगा।



मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8
बन्दिश -	तु	म्हा	री	क	सम	बुँ	गन	में
ठेका -	धागे	धागे	नधि	नक	ताके	ताके	नति	नक्
मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8
बन्दिश -	ने	मो	5	ल	मँ	गा	ये	5
ठेका -	धागे	धागे	नधि	नक	ताके	ताके	नति	नक्

लोकसंगीत के आठ मात्रा के तालच्छ में चार-चार मात्रा के दो विभागों के अतिरिक्त कई और प्रकार के विभाजन भी दिखाई देते हैं। जैसे दो-दो मात्रा के चार विभाग तीन, तीन, दो, दो, तीन, तीन, तीन दो तीन, पाँच, तीन आदि आठ मात्रा के तालच्छ की विविध मात्राओं पर विराम देकर लय का अनोखा रूप बनाने का यह ढंग लोकसंगीत में केवल आठ मात्रा के तालच्छ में ही देखा जाता है। सम्भवतः लोकसंगीत में इस प्रकार के विभाजन को देखकर ही नये-नये बाँटों का निर्माण तबला-वादकों ने किया हो, ऐसा हम अनुभव कर सकते हैं।

उपरोक्त विभाजनों के अनुस्यू जो बाँट आज श्रेष्ठ तबला-वादक बनाते हैं, उनके कुछ उदाहरण नीचे लिख रहे हैं -

1. धाती, धाती, धाती, धिना | ताती, ताती, ताती, कीना
2. धातिट, धातिट, घेना | तातिट, तातिट, केना
3. घेना, धातिट, धातिट | केना तातिट, तातिट
4. धातिट, घेना, धातिट | तातिट, केना, तातिट

उपरोक्त सभी बाँटों में तालाधात पहली और पाँचवीं मात्रा पर ही होता है।

मात्रा -	1	2	3	4	5	६	7
बन्दिश -	साँ	ची	ब	ता	5	वी	क
ठेका -	धा	धि	5	धा	धा	धि	5
मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7
बन्दिश -	न्हा	5	ई	कहाँ	5	सा	री
ठेका -	धा	धि	5	धा	धा	धि	5
मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7
बन्दिश -	रे	5	न	ग	मा	5	यी
ठेका -	धा	धि	5	धा	धा	धि	5

ऐसे भी कुछ लोकगीत होते हैं जिनकी गति चाँचर जैसी होती है, परन्तु जो दीपचन्दी ताल अथवा सात मात्रा के तालच्छ्र में नहीं बँधे होते हैं। उन गीतों को वे प्रायः आठ मात्रा काल में गाते हैं। उनकी लय दीपचन्दी जैसी होती है। आघात भी वही दिये जाते हैं। परन्तु मात्रा काल आठ होता है। उसमें ठेके जैसी वस्तु {बन्दिश} निम्न प्रकार की होती है -

मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8
बन्दिश -	या	5	मे	री	अँ	खि	यों	में
ठेका -	धा	5	धी	5न	धा	धा	धी	5न
मात्रा -	1	2	3	4	5	6	7	8
बन्दिश -	डा	5	ला	गु	ला	5	ल	दे
ठेका -	धा	5	धी	5न	धा	धा	धी	5न

इस लोकगीत में चाँचर छन्द में आठ मात्राओं का प्रयोग हुआ है।

## अध्याय ६

१. ताल और छन्द का सम्बन्ध
२. छन्द की ऐतिहासिकता
३. छन्द की व्याख्या
४. छन्द की आवश्यकता
५. आधुनिक तालों में छन्द का निरूपण
६. अवनद्य वाद्यों के चित्र

१ ताल और छन्द का सम्बन्ध :  
=====

प्राचीन युग में -

----- 'ध्वनि' ही भाषा और संगीत दोनों का जनक है ।

नादात्मिका वाक् से भाषा का और नादात्मिका वाक् से संगीत का जन्म  
ग है । यही ध्वनि जब नियमित गति का रूप ले लेती है, तब काव्य में  
द का और संगीत में ताल का स्वरूप धारण कर लेती है । छन्द और  
ताल दोनों का कार्य 'मापन' है । छन्द से काव्य और ताल से संगीत में  
मापन कार्य किया जाता है । यद्यपि छन्द और ताल दोनों ही काव्य एवं  
संगीत का नियमन कार्य तो करते ही हैं, इसके साथ ही वे काव्य और संगीत  
नालित्य भी उत्पन्न करते हैं । यह कार्य इनमें अन्तर्निहित लय के द्वारा  
किया जाता है, लय दोनों में ही विद्यमान है ।

छन्द में वर्णों या मात्राओं की गिनती करके उसका स्वरूप  
निश्चित किया जाता है, और ताल या तोड़ हाथ से लगायी जाती है या  
उसको प्रदर्शित करने के लिए किसी वाद्य यन्त्र का सहारा लेना पड़ता है।

काव्यात्मक छन्दों को पढ़ते या गाते समय यदि हाथ-पैर की  
किसी क्रिया रुकती ही हो जाये (जो प्रायः होती है) या व्यक्ति भावावेश  
कर कोई क्रिया करने लगे, तो वह क्रिया हमारे ताल की ही कोई  
क्रिया होती है । जैसे - हाथ का ऊपर उठना, नीचे गिरना, दायाँ मोड़ना  
या बायाँ ओर झुकना, यह सब क्रियायें ताल ही की कोई क्रिया  
या क्रियावादी क्रिया होती हैं । इससे प्रमाणित होता है कि छन्द और  
ताल का पारस्परिक घनिष्ठ सम्बन्ध है ।

इसलिए हम ऊपर लिख चुके हैं कि संसार की प्रत्येक क्रिया  
ताल में होती है । उसके मापन का कार्य छन्द व ताल दोनों में  
किया जाता है । इन नाम की इकाइयों के द्वारा होता है । समय-मापन की इन

इकाइयों को कुछ विद्वान् ह्रस्व-दीर्घ - इन संज्ञाओं के से पुकारने लगे हैं ।  
 हमारा नम्र निवेदन है कि ह्रस्व और दीर्घ यह शब्द व्याकरण शास्त्र के हैं।  
 छन्दशास्त्र में छन्दों के निर्माण के जो नियम हैं, उनमें सभी आचार्यों ने  
 लघु और गुरु इन शब्दों का प्रयोग किया है ।

आधुनिक काल के कुछ हिन्दी के विद्वानों ने ह्रस्व और दीर्घ  
 न शब्दों के प्रयोग की परम्परा डाली है, जिसका औचित्य शास्त्रीय पर-  
 परा से सम्बद्ध नहीं लगता ।

संगीत में ह्रस्व और दीर्घोच्चारण से महान परिवर्तन दिखायी  
 ने लगता है । दीर्घोच्चारण से छन्द, लय, ताल, यति - सब कुछ बदल  
 जाता है । अतः ह्रस्व-दीर्घ का सम्बन्ध वर्ण के उच्चारण से है और लघु-  
 रु का हाथ से की जाने वाली क्रिया अर्थात् ताल से है ।

यद्यपि दोनों का माथ्रिक मूल्य एक ही है, लघु अथवा ह्रस्व  
 का मात्रा-मूल्य एक मात्रा तथा गुरु या दीर्घ का अर्थ दो मात्रा से है ।  
 व्यव में समय-मापन का कार्य ह्रस्व और दीर्घाक्षरों के उच्चारण-काल से  
 होता है । संगीतशास्त्र में ताल-मापन का कार्य लघु और गुरु इन दो  
 लक्षणों के द्वारा होता है । साधारणतया लघु-गुरु और ह्रस्व-दीर्घ इन  
 नों प्रकार की संज्ञाओं को लोग एक बराबर और पर्यायवाचक समझते हैं।  
 न्तु सूक्ष्म दृष्टि से देखने पर दोनों में भेद है ।

संगीत में साधारण गति की बोलचाल में 5 व्यंजनों के उच्चारण-  
 ल को एक लघु माना गया है । भरतमुनि ने इन दो लघु और गुरु के  
 तथा प्लुत को भी मापक-अक्षर माना है । -

"ह्रस्वं दीर्घप्लुतं त्रैविधं चाक्षरं स्मृतम् ।"

- नाट्यशास्त्र, 14/107

तीसरा संगीत का उद्गम साम से हुआ है । सामगान में स्वर और वर्ण का

कर्षण करके प्लुत का प्रयोग किया जाता था । प्लुत का काल लघु से तिगना माना जाता है । भरत ने गांधर्व और गान दोनों में ही प्लुत का प्रयोग किया है । गांधर्व की परिभाषा देते हुए भरत ने कहा है कि गांधर्व वह गायन-शैली है, जो देवताओं ने भगवान् शंकर के लिए उनकी स्तुति करने में प्रयोग की । गांधर्व देवताओं की गायन-शैली है, और गान भूतल पर रहने वालों की गायन-शैली है । प्लुत का प्रयोग उन्होंने मार्ग तालों में किया है । लौकिक छन्दों में और देशी तालों में प्लुत का प्रयोग दिखायी नहीं देता ।

गले से उच्चारण में जितना समय लगता है, हाथ की ताली में उससे अधिक समय लगता है । इसलिए ताल के लघु का समय अधिक माना गया है - ऐसा कुछ विद्वानों का मत है ।

परन्तु इस बात को मानने में कई अड़चनें दिखाई देती हैं । गाय की क्रियाओं की गति §क्रोध रूप से उगलियों की गति§ गले के उच्चारण की गति से किसी भी तरह से कम नहीं है ।

पद्य व गद्य दोनों में ही ह्रस्व-दीर्घ वर्णों के उच्चारण-काल की गति, रस-छन्द और भाव के अनुसार होती है और प्रत्येक व्यक्ति के लिए भिन्न-भिन्न होती है ।

अतः छन्द के पाठ्य में अतिविलम्बित गति और अतिद्रुत गति प्रिय नहीं हो सकती, संगीत में कर्षण करके एक-एक अक्षर को कई ह्रस्व मात्राओं में बोला जा सकता है । इसी प्रकार अतिद्रुत गति में, तुल्य सरगम का गायन में, तोड़े और झाले की द्रुत गति वादन में नित्यप्रति हम देखते

श्रोता उससे प्रभावित होते और चमत्कृत होते हैं । इस प्रकार संगीत लघु-गुरु का उच्चारण-काल छन्द के लघु-गुरु §ह्रस्व-दीर्घ§ के उच्चारण-काल विलम्बित गति से हो सकता है और द्रुत गति से भी हो सकता है ।

3. चण = दो गुरु ॥55॥

4. पण = दो गुरु एक लघु ॥551॥

5. छण = तीन गुरु ॥555॥

इस प्रकार से यह पाँच मात्रा गण बताये हैं। इनके अतिरिक्त जो तीन प्रकार के उपरोक्त गण हैं, उनके स्वल्प निम्न प्रकार से हैं -

1. रत्तिगण - दो वर्णों के समूह से रत्तिगण बनता है, उनके चार भेद हो सकते हैं -

1. 55

2. 15

3. 51

4. 11

2. कामगण - त्रिवर्णिक गण कामगण कहलाते हैं। यह कामगण आठ प्रकार के होते हैं। छन्दशास्त्र में कामगण के अन्दर मात्रागण और वर्णगण दोनों का प्रयोग होता है।

कामगण के तगण और भगण दो भेद मात्रागणों के पण और छण के ही समान हैं। इस प्रकार कामगण में शारंगदेवजी के अनुसार 6 गण वर्णगण हुए और दो गण मात्रागण हैं। इस प्रकार कामगणों में मात्रागण और वर्णगण दोनों ही प्रकार के गण प्राप्त होते हैं। इनके रूप इस प्रकार हैं -

1. 555 = मण

2. 155 = यण

3. 515 = रण

4. 115 = सण

5. 551 = तगण

6. 151 = जण

7. 511 = भण

8. 111 = नण

किसी भी छन्द और ताल में वर्णों और मात्राओं का विनियोजन किसी विशेष प्रकार से होता है। इन स्थितियों को छन्दशास्त्र और संगीतशास्त्र में गण के नाम से अभिहित किया गया है।

‘गण’ शब्द का अर्थ है - समूह। छन्दशास्त्र और संगीतशास्त्र में वर्णों के समूह को गण कहते हैं।

आचार्य शारंगदेव ने अपने चौथे प्रबन्धाध्याय में ऐला प्रबन्ध के सन्दर्भ में गणों की विस्तृत चर्चा की है। ऐला प्रबन्ध के उन्होंने चार भेद किये हैं - गणैला, मात्रैला, वर्णैला एवं देशैला। इस गणैला के वर्धन में उन्होंने दो प्रकार के गण - वर्णगण और मात्रागण बताये हैं। वर्णों के भी उन्होंने दो प्रकार - लघु और गुरु बताये हैं, फिर लघु और गुरु की परिभाषा भी आपने दी है। अनुस्वार युक्त अक्षर, विसर्ग युक्त अक्षर, व्यञ्जनान्त  $\{हलन्त\}$  दीर्घ स्वरों वाला अक्षर और संयुक्ताक्षर व उससे पहले वाला अक्षर - ये सब गुरु होते हैं। इनके अतिरिक्त जो वर्ण होंगे उनको लघु कहा जाएगा।

आचार्य शारंगदेव ने द्वैवार्गिक को रत्तिगण, त्रिवार्गिक को कामगण और चतुर्वार्गिक को बाणगण के नाम से उनका उल्लेख किया है। इन गणों के लघु गुरु के हिसाब से कितने प्रस्तार बन सकते हैं - उन्होंने यह भी बताया है।

आचार्य शारंगदेव ने मात्रा और वर्ण के आधार पर दो प्रकार के गण माने हैं - 1. मात्रा गण, 2. वर्ण गण।

उन्होंने दो मात्रा, तीन मात्रा, चार मात्रा, पाँच मात्रा और छः मात्रा काल के 5 गणों को मात्रा गण माना है और उनके नाम क्रमशः दगण, तगण, चगण, पगण और छगण दिये हैं -

1. दगण = एक गुरु  $\{5\}$

2. तगण = एक लघु एक गुरु  $\{15\}$



3. बाणगण - चतुर्वर्णिक गणों को बाणगण की संज्ञा आचार्य शारंगदेव ने दी है । इनके निम्न सोलह प्रकार होते हैं । इन सोलह प्रकारों के नामों का अलग-अलग उल्लेख नहीं किया है -

5555, 1555, 5155, 1155  
5515, 1515, 5115, 1115  
5551, 1551, 5151, 1151,  
5511, 1511, 5111, 1111,

इस प्रकार से सोलह भेद बाणगण के होते हैं ।

आचार्य शारंगदेव ने मात्रागण और बाणगण दोनों के ~~भेद~~ भेद उपरोक्त प्रकार से कहे हैं ।

मात्रागण में प्रयुक्त जो मात्रा शब्द है, उसका आणय है एक लघु । इस प्रकार दो मात्रा  $\{दगण\}$  अर्थात् दो लघु या एक गुरु हो सकता है।

आचार्य शारंगदेव ने मात्रैला नामक ऐला प्रबन्ध के भी चार प्रकार किये हैं । इनके नाम रतिलेखा, कामलेखा, बाणलेखा एवं चन्द्रलेखा आदि दिये हैं । इनके निर्माण में रतिगण, कामगण व बाणगण - इन तीनों प्रकार के गणों का प्रयोग उन्होंने किया है ।

उपरोक्त तीन प्रकार के गणों का वर्णन हमें संगीतरत्नाकर के अतिरिक्त अन्यत्र नहीं मिलता । आचार्य शारंगदेव संगीतशास्त्री हैं और संगीतरत्नाकर संगीतशास्त्र का ग्रन्थ है । उन्मदशास्त्र के सूक्ष्मतम तत्वों का प्रबन्ध-निर्माण में जिस प्रकार उन्होंने वर्णन किया है, वह अपनी विशेषता रखता है । वह केवल गणों के प्रयोग से ही सन्तुष्ट नहीं होते, पद के निर्माण में उसके गुणों की ओर भी उन्होंने इंगित किया है ।

काव्य के गुणों का भी उन्होंने वर्णन किया है । अवनद्य वाद्यों

के वादन की विशेषता का वादक के माध्यम से आचार्य शारंगदेव और रागा कुम्भा ने विस्तार से वर्णन किया है। वह अधिकांश गुण पद के निर्माण में वर्णित उपरोक्त काव्य-गुणों से साम्यता रखते हैं। भरतमुनि ने तो नादय-शास्त्र में कहा है कि न तो कोई शब्द छन्दहीन होता है और न कोई छन्द शब्दहीन हो सकता है। मैंने इस विषय पर छन्दाध्याय में विस्तार से लिखा है।

प्रबन्ध गेय पद रचना है। इस पद रचना के बारे में छन्द-शास्त्र के नियमों का पालन कितने सूक्ष्मत्व से किया है। यह तथ्य हेय छन्द और संगीत के अन्योन्याश्रित होने के बारे में स्पष्ट निर्देश देते हैं।

इन गेय पदों के निर्माण में काव्य के आवश्यक अभीप्सित गुणों का भी वर्णन शारंगदेव ने किया है, जिन गुणों के बिना काव्य निष्प्रभावी होता है। पदों में निम्न गुणों का होना आवश्यक है। जैसे -मान, मधुर, सान्द्र, कान्त, दीप्त, अग्राम्य, सुकुमार, प्रसन्न आदि। छन्द-शास्त्र के ग्रन्थों में इनके नामों में तो भेद हैं, परन्तु आजय लगभग एक ही है। संगीत और काव्य के पारस्परिक सम्बन्धों को दर्शाने के लिए यह तथ्य बहुत महत्वपूर्ण है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि शारंगदेव ने अधिकांश प्रबन्धों का निर्माण, छन्दों के निर्माण के लिए आवश्यक तत्वों व गुणों के आधार पर ही किया है।

शारंगदेव ने इन प्रबन्धों के लिए तालों का भी निश्चितीकरण किया है। प्रबन्धों के भेदों के निर्माण में संगीत के विभिन्न तत्वों के विनियोजन का प्रकार, प्रबन्ध के धातुओं का विशेष ढंग, स्वर-सन्निवेशों का विनियोजन आदि के साथ-साथ विभिन्न प्रकार के छन्दों के आधार भी विशेष तत्व थे। दूसरे शब्दों में छन्दों के आधार पर ही संगीत के तत्वों का

विनियोजन होता था, इसके लिए उसी छन्द के अनुस्य ताल का भी चयन किया जाता था। तालों का नामकरण भी उन्होंने प्रबन्ध के नाम से ही किया है। उदाहरण के लिए रास्क प्रबन्ध को रास ताल में ही गाने का निर्देश दिया है।

छन्द और ताल के सम्बन्ध को प्रदर्शित करने के लिए यह तथ्य बहुत महत्वपूर्ण है। क्योंकि रास्क प्रबन्ध का ढाँचा जिस छन्द के आधार पर उन्होंने बनाया है, ताल का भी ढाँचा लगभग उसी प्रकार का है, जिसका विस्तार से वर्णन हम आगे करेंगे।

शारंगदेव ने ऐसे प्रबन्धों का भी उल्लेख किया है जिनमें प्रबन्ध के उद्ग्राह, मेलापक आदि अंगों में अलग-अलग छन्दों का प्रयोग होता है। इन अलग-अलग छन्दों से निर्मित उद्ग्राह, मेलापक आदि गीत के अंगों में अलग-अलग तालों का भी विनियोजन करने का उन्होंने आदेश दिया है। छन्द का एक प्रकार गाथा भी छन्दशास्त्रियों ने लिखा है। गाथा छन्द के उदाहरण आज भी छन्दशास्त्रियों के लिए दुष्प्राप्य हैं, परन्तु शारंगदेव ने गाथा छन्द में ही गाथा प्रबन्ध का निर्माण किया है। उन्होंने उस प्रबन्ध की गति तथा छन्द के अनुस्य ही ताल का प्रयोग करने का निर्देश किया है।

भारतीय संगीत के उमर प्रबन्ध गान कई शताब्दियों तक छाया रहा। आचार्य शारंगदेव ग्राम, मूर्च्छना पद्धति, जाति गान, प्रबन्ध गान के अधिकारी विद्वान् थे। भारतीय संगीत के मूल सिद्धान्तों और नियमों की जितनी विस्तृत व्याख्या उन्होंने की है, वैसी कितनी भी प्राप्य ग्रन्थ में नहीं मिलती। अपवादस्वरूप संगीतराज को छोड़कर, वह भी सम्पूर्ण रूप से प्राप्त नहीं है। उस काल के संगीतज्ञ साहित्य के भी ज्ञाता होते थे और साहित्य के मर्मज्ञ संगीत के तत्वों को समझते थे। साहित्य और संगीत के पारस्परिक

सम्बन्धों का उनको पूर्ण ज्ञान था । अतः मैं संगीत और काव्य के सम्बन्धों को प्रदर्शित करने के लिए अधिकारी ग्रन्थ के रूप में आचार्य शारंगदेव के ग्रन्थ संगीत रत्नाकार को चुना है । उसी में वर्णित प्रबन्ध रचना के द्वारा संगीत और काव्य के सम्बन्धों पर विचार किया है ।

प्रबन्धों के निर्माण के आधारभूत तत्वों - स्वर, काल, ताल, मात्रा व गण, यति, विराम, उच्चारण के बल - अल आदि - आदि सभी का वर्णन शारंगदेव ने किया है । प्रबन्धों के दो भेद कहे गये हैं - अनियुक्त और नियुक्त । छन्द ताल आदि के नियमों ने युक्त ही प्रबन्ध के सन्दर्भ में उन्होंने पद के दस गुणों की चर्चा की है । इन गुणों का उन्होंने समान, मधुर, कान्त, दीप्त, समहित, अग्रास्य, सुकुमार, प्रसन्न, ओजस्वी और मान्धात्रा - इन नामों से उल्लेख किया है । ये लगभग वही गुण हैं, जो श्रेष्ठ काव्य के भी गुण माने जाते हैं । उपरोक्त दस गुणों में मान्धात्रा शब्द बड़ा महत्वपूर्ण है । नाट्यशास्त्र में और संगीत रत्नाकार में "मान" शब्द का उल्लेख कई स्थानों पर हुआ है । परन्तु इस स्थान पर मान्धात्रा शब्द जिसका अर्थ है - मान को धारण करने वाला का प्रयोग आचार्य शारंगदेव ने काव्य के गुण के रूप में किया है ।

"मान" शब्द का अर्थ है - ताल । संगीत के सन्दर्भ में मान शब्द का आशय है स्वर अथवा पाठ अथवा करण, इनका किस वजन से प्रयोग किया जाये । यद्यपि छन्दशास्त्रियों ने मान पर विशेष कोई जोर नहीं दिया है, परन्तु मान शब्द छन्द के पाठ और संगीत के गायन-वादन में विशेष स्थान रखता है । मर एक ही स्वर कई रागों में अलग - अलग मान से प्रयोग किया जाता है । भारतीय संगीत में एक ही स्वर का विविध प्रकार से प्रयोग किया जाता है और यह विशेष प्रकार से प्रयोग ही राग विशेष विशेष को स्पष्ट करने में समर्थ होता है । किसी राग में अल्पत्व अथवा बहुत्व, किसी राग में दीर्घोच्चारण या पुलम्बोच्चारण एवं किसी में मृदुच्चारण से एक ही

स्वर का प्रयोग किया जाता है और यह उच्चारण के भेद रागों के भेदों के सूचक होते हैं ।

छन्दों के पाठ में भी मान का बहुत बड़ा स्थान है । किस रस की कविता को किस अक्षर पर बल-अबल देकर पढ़ें - इसको जानना अति आवश्यक है । यदि छन्द का पाठ ठीक प्रकार से न हुआ, तब अभीष्ट रस की प्राप्ति असम्भव है । अतः प्रबन्ध के एक प्राण के स्वल्प में आचार्य शारंग-देव ने मानधात्रा शब्द का प्रयोग किया है ।

प्रबन्धों और तालों के निर्माण में उन्होंने गणों का प्रयोग बहुत बार किया है । उन्होंने अधिकांश प्रबन्धों का निर्माण, छन्द-निर्माण के तत्त्वों {मात्रा, वर्ण, गण} के आधार पर ही किया है और उन प्रबन्धों की संगति के लिए उन्होंने ताल नियुक्त किये हैं । उन तालों का नामकरण भी उस प्रबन्ध के नाम पर ही किया है । नीचे हम कुछ ऐसे उदाहरण दे रहे हैं -

प्रबन्ध नाम	प्रयोग्य ताल नाम
1. रास्क प्रबन्ध	- रास ताल
2. चर्वरी प्रबन्ध	- चर्वरी ताल
3. ढैकी प्रबन्ध	- ढैकी ताल
4. हयलीला प्रबन्ध	- हयलीला ताल
5. गजलीला प्रबन्ध	- गजलीला ताल

उपरोक्त कुछ उदाहरण उन प्रबन्धों के हैं, जिनकी संगति के जो ताल निश्चित किये गये हैं ।

अब हम कुछ ऐसे उदाहरण भी दे रहे हैं, जिन प्रबन्धों का नाम उन्होंने छन्द के नाम पर ही रखा है -

<u>छन्द का नाम</u>	<u>प्रबन्ध का नाम</u>
तोटक छन्द	तोटक प्रबन्ध
कलहंस छन्द	कलहंस प्रबन्ध

ढँकी प्रबन्ध के वर्णला, मात्रैला, गणैला आदि भेद हैं। द्विपदी प्रबन्धों के भेद में उन्होंने छगण, पगण, जगण, तगण, दगण आदि के प्रयोग का निर्देश दिया है। यह हमें उनके प्रबन्ध-निर्माण में छन्द के प्रयोग की विशिष्टता को दिखाता है। "गद्यं निगद्यते छन्दोहीनं" - ऐसी उनकी मान्यता है। उन्होंने स्वरार्थ-प्रबन्ध में, जिसमें केवल स्वर और हस्तपादों का प्रयोग ही प्रबन्ध पाद की रचना में किया जाता है, उसको भी छन्दशास्त्र के नियमों के अनुसार ही बाँधा है।

किसी रस-विशेष की अभिव्यक्ति करने में कोई विशेष छन्द ही समर्थ होता है। आशय यही है कि प्रत्येक छन्द, हर भाव और रस की अभिव्यक्ति पूर्णतः से नहीं कर सकता। छन्दशास्त्रियों ने भी, कोन सा छन्द किस रस की अभिव्यक्ति करने में समर्थ है अथवा उत्तमर्थ है, ऐसे विधि-निषेध दिये हैं। महाकवि कालिदास के द्वारा शिखरिणी छन्द को रौद्र रस के लिए वर्ज्य किया गया है, यह एक उदाहरण है -

"रसैर्लघ्वैर्वस्या भवति विरति सा शिखरिणी ।"

- श्रुतबोध

इसी कारण से आचार्य शारंगदेव और उनसे पहले के भी आचार्यों ने विशिष्ट रस की अभिव्यक्ति करने के लिए विशिष्ट छन्द में ही छन्द की रचना की है। रचना के पदों के शब्दार्थ उसी रस के अनुकूल होते थे। छन्द की गति, लय और यति आदि सभी कुछ रस की अभिव्यक्ति में सहायक होते थे और उसी के अनुसृत ताल का चयन किया जाता था। प्रबन्ध की संगति में वाद्यों पर ऐसे वर्णों और पाटाक्षरों का ही प्रयोग किया जाये, जो रस-

क्षोप की अभिव्यक्ति के लिए सहायक हो सके - ऐसी प्राचीन संगीतशास्त्रियों की मान्यता थी ।

ईसा से 500 वर्ष पहले ऽनादयशास्त्र का कालऽ से लेकर 13वीं शताब्दी तक ऽसंगीतरत्नाकर का कालऽ जाति गान, ग्राम राग गान, देशी राग गान, प्रबन्ध गान - गायन की यह शैलियाँ एक-दूसरे के बाद चलती रहीं। पिछले पृष्ठों में हम इन सभी शैलियों में गेय पदों के निर्माण, उनमें प्रयोग होने वाले मार्ग ताल, देशी राग ताल आदि सभी के साथ छन्द का कैसा अटूट सम्बन्ध रहा था - इस पर विस्तृत विचार कर चुके हैं ।

नीचे स्तूप में ताल और छन्दों के निर्माण के विशेष तत्वों, जो दोनों में ही विद्यमान हैं, की सारिणी लिख रहे हैं -

ताल के आवश्यक तत्व	छन्द के आवश्यक तत्व
1. काल - समय परिच्छेद में ही ताल की क्रिया होती है ।	1. समय के परिच्छेद में ही छन्द की क्रिया होती है ।
2. गण - तालों के निर्माण में आवश्यक तत्व है ।	2. गण - छन्द के निर्माण में आवश्यक तत्व है ।
3. लघु-गुरु - ताल के निर्माण में प्रयोग होता है ।	3. लघु-गुरु - छन्द के निर्माण में प्रयोग होता है ।
4. लय - ताल में लय का प्रयोग होता है ।	4. छन्द में भी लय का प्रयोग होता है ।
5. विराम - ताल में इसकी प्रयोग होता है ।	5. छन्द में विराम का विशेष स्थान है ।

ताल और छन्द दोनों में ही लय के प्रयोग करने की विधि में कुछ अन्तर दिखाई देता है । परन्तु "क्रियान्तर विश्रान्तिः लयः" लय का यह रूप ताल और छन्द दोनों में ही मान्य है ।

6. यति - यति का प्रयोग ताल में होता है । 6. यति का प्रयोग छन्द में भी होता है ।
- यति ताल और छन्द में अपने-अपने विशिष्ट रूप के आधार पर प्रयुक्त होती है । स्थूल रूप से यति के प्रयोग में ताल और छन्द में भेद दिखाई दे सकता है, परन्तु सूक्ष्म दृष्टि से देखने पर कोई अन्तर नहीं है । "लय प्रवृत्ति नियमो यति ।"
7. प्रस्तार - यह क्रिया ताल में होती है । यह ताल के दस प्राणों में से एक है । 7. छन्दों के निर्माण में भी प्रस्तार का बहुत महत्व है । छन्दों का निर्माण प्रस्तारों के आधार पर हुआ है । प्रस्तार के आधार पर ही छन्दों की संख्या-वृद्धि हुई है।

इनके अतिरिक्त छन्दों और तालों दोनों के बारे में उच्चारण के नियम भी एक से ही हैं ।

तालबद्ध कोई परम हो, गेय पद हो, छन्दोबद्ध कोई पद हो - सभी में उच्चारण के बल-अबल, यति-विराम का एक सा महत्व है । दोष-युक्त मन्त्र श्रोता पर कुप्रभाव डालता है, अर्थ का अनर्थ भी करता है । मृदङ्गिकों और तबला-वादकों में यह प्रसिद्ध है कि "पठन्त अच्छी, तब बजन्त अच्छी"। आज्ञा है कि जब तक बल-अबल, छन्द के अनुस्य यति और विराम का प्रयोग विन्नी गत परम में नहीं किया जायेगा, तो उस बन्दिश का प्रभाव शून्य होगा । उपरोक्त बातें छन्द के पाठ पर भी लागू होती हैं और ताल में भी । ताल वर्णों की रचना अथवा छन्द का निर्दोष पाठ ही कविता और बन्दिशों में गति उत्पन्न करता है ।

प्राचीन संगीतशास्त्रियों ने पद-रचना के उच्चारण के बारे में बहुत विस्तृत विचार किया है । उन्होंने विच्छेद, अर्पण, विस्म, अनुबन्ध, दीपन तथा प्रजमन - ये छः प्रकार के उच्चारण के अंग बताये हैं । किस



प्रकार से उच्चारण करने पर किस रस की अभिव्यक्ति होगी - इस पर भी उन्होंने विचार किया है ।

ताल और छन्द की दृष्टि से उच्चारण के अंगों पर स्तूप में जोड़ा सा विचार करना आवश्यक है -

1. विच्छेद -  
----- स्वल्प काल का विराम छन्द और ताल दोनों में होता है।
2. अर्पण -  
----- सुकमारता से जो पाठ किया जाये, उसे अर्पण कहते हैं ।  
ताल और छन्द दोनों में ही अर्पण का प्रयोग होता है ।
3. विसर्ग -  
----- छन्द या तालबद्ध रचना की समाप्ति ।
4. अनुबन्ध -  
----- पदों और शब्दों के बीच में साँस का न टूटना, अनुबन्ध कहलाता है ।
5. दीपन -  
----- पाठ में रसानुसूल ऊँचे स्वर स्थान तक तारतम्य टूटे बिना पाठ का क्रम दीपन कहलाता है ।
6. प्रशमन -  
----- पाठ के उच्च स्वर स्थान से नीचे की ओर धीरे-धीरे, बिना ब्रेकुरा हुए आने की क्रिया को प्रशमन कहते हैं ।

छन्दों और तालों दोनों में ही यह क्रिया नित्यप्रति योग्य कलाकारों के द्वारा की जाती है । यह बात और है कि वे स्वयं इन क्रियाओं के बारे में न जानते हों, परन्तु भावसम्प्रेषण एवं रसाभिव्यक्ति के लिए यह कार्य योग्य कलाकारों द्वारा नैसर्गिक रूप से हो जाता है । आचार्य शारंगदेव ने उच्चारण, पाठ आदि में प्रयुक्त सभी तत्वों को मात्र एक शब्द 'मान्धात्रा' में कर दिया है ।

भरत ने नाट्यशास्त्र में काव्य के दस गुण माने हैं। भामह, दण्डी, भोज आदि विद्वानों ने इन गुणों की संख्या 24 तक बढ़ा दी है। सम्भवतः विश्लेषण के लिए अथवा बुद्धि-विलास के लिए संख्या-वृद्धि आवश्यक हो, परन्तु काव्य के जो दस गुण भरत ने निर्धारित किये थे, प्रचार में अधिकांशतः वही हैं।

आचार्य शारंगदेव ने एला प्रबन्ध की रचना के सन्दर्भ में गेय पद रचना स्मरण रहे कि आचार्य शारंगदेव ने प्रबन्धों के अनुस्यू ही उनके तालों की रचना की है के लिए भी दस गुणों का वर्णन किया है।

भरत ने दस गुणों का वर्णन मूलतः काव्य के सन्दर्भ में किया है। आचार्य शारंगदेव ने संगीत के सन्दर्भ में किया है। इसलिए उन गुणों की नियमावली में अन्तर हो सकता है जैसे 'मान्धात्रा' शब्द, परन्तु भावार्थ में नहीं।

छन्द और संगीत दोनों का चरम ध्येय रसिक श्रोता, प्रेक्षक व दर्शक को रसमान कराना है। रस-निष्पत्ति के लिए उपरोक्त सभी गुण आवश्यक हैं, परन्तु रस की चरम सीमा तक पहुँचाने वाले विशेष तत्व भोज, प्रसाद व दीप्ति ही हैं। इन तीनों गुणों को एक से ही नाम से प्राचीन शास्त्रकारों ने पुकारा है।

#### • मध्ययुग में ताल और छन्द का सम्बन्ध :

संगीत के इतिहास में भरत नाट्यशास्त्र से लेकर संगीतरत्नाकर के के काल को विद्वानों ने प्राचीन काल माना है। हमने उपरोक्त वर्णन से गार्ग तालों और देशी तालों और इस काल के गायन-वादन का छन्दशास्त्र से कतना सम्बन्ध रहा है - इसको प्रदर्शित करने की चेष्टा की है।

उत्तर भारत के ऊपर बारहवीं शताब्दी से बर्बर मुस्लिम आक्रान्ताओं के आक्रमण प्रारम्भ हो गये थे, जिनकी दृष्टि में संगीत हराम था, कुफ़ था । भारतीय संगीत का चरम ध्येय देवाराधन था; संगीत के विद्यापीठ, मन्दिर और रंगशालायें थीं, श्रेष्ठ विद्वान् मन्दिर और रंगशाला में बैठकर लक्ष्य-लक्षण सम्पन्न ग्रन्थों की रचना करते थे और विचार-विनिमय करते थे । विधर्मी आक्रान्ताओं की दृष्टि में पूजागृह और संगीत-शिक्षालय दोनों ही हेय स्थान माने जाते थे । मन्दिरों और रंगशालाओं, मूर्तियों और वाद्ययन्त्रों को ध्वस्त करने पर उनको एक समान पुण्य होगा - ऐसी उनकी मान्यता थी । अतः 12वीं शती के प्रारम्भ से ही उत्तर भारतीय संगीत के विद्वानों ने दक्षिण भारत की ओर पलायन प्रारम्भ कर दिया था, जहाँ वे अपेक्षाकृत सुरक्षित थे ।

ब्राचार्य शारंगदेव मूलतः काश्मीर के निवासी थे । परन्तु मोहम्मद गजनवी के आक्रमण के कारण उनके पूर्वज दक्षिण भारत चले गये । संगीतरत्नाकर दक्षिण भारत में ही लिखा गया था । रत्नाकर-काल के बाद का 200 वर्षों का काल संगीत के इतिहास में अन्धा-युग माना जाता है । इस 200 वर्ष के बाद भी संगीत की जो पद्धति उत्तर भारत में उभरी, वह ईरानी संगीत से मिश्रित 12 स्वरों वाली वर्तमान पद्धति थी ।

साहित्य और संगीत के लक्ष्य और लक्षण का समन्वय टूटना प्रारम्भ हो गया । संगीत का शास्त्रीय पक्ष धीरे-धीरे कटता गया । 18वीं शताब्दी तक आते-आते घरानेदार संगीतज्ञों का भी सम्बन्ध संगीत के शास्त्रीय पक्ष और साहित्य से लगभग समाप्त हो गया ।

उन्नीसवीं शताब्दी से बीसवीं शताब्दी के प्रथम तीन दशक तक स्थिति यह हो गयी कि अधिकांश संगीत-कलाकारों के लिए शास्त्र और साहित्य अपरिचित हो गये ।

चौदहवीं शताब्दी से उत्तर भारत में भारतीय संगीत के आकाश में एक नयी गायनशैली उभरी, जो सोलहवीं शताब्दी तक आते-आते पूर्णरूप से विकसित हो गयी। उसका नाम ध्रुवपद है। ध्रुवपद का शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में 500 वर्ष तक एकछत्र राज्य रहा।

ध्रुवपद का उद्भव प्रबन्ध गायकी से ही हुआ है। ध्रुवपद की भाषा मध्यदेशीय थी और उसका निर्माण संगीत के आधारभूत सिद्धान्तों के आधार पर ही हुआ। सन् 1304 ईसवी में देवगिरी से बन्दी बनाकर लाये गये आचार्य गोपाल नायक ने जो गेय पद हिन्दवी में उस समय में उत्तर भारत की बोलचाल की भाषा को हिन्दवी कहा जाता था अला-उद्दीन गिलजी के दरबार में गाया था, अधिकांश संगीत-मनीषियों की ऐसी मान्यता है कि वही पहला ध्रुवपद था। श्री गोपाल नायक सम्भवतः प्रबन्ध गायकी के अन्तिम अधिकारी विद्वान् थे। उस ध्रुवपद की भाषा और छन्द चन्द्रवरदायी के पृथ्वीराजरासो की भाषा और छन्द से अद्भुत साम्य रखते हैं। छन्द संगीत में ध्रुवपद के पहले गेय पद में ही लिपटा हुआ है। 200 वर्ष बाद आचार्य बैजनाथ नायक (बैजू नायक) और बङ्गू ने जो श्रेष्ठ ध्रुवपद की रचनाएँ कीं, उनमें से अधिकांश रचनाओं का छन्द घनाक्षरी छन्द है। उन्होंने ध्रुवपद के लिए चौताल नामक ताल निश्चित किया। भाषा उनकी ब्रजभाषा थी। हिन्दी के कुछ विद्वान् घनाक्षरी छन्द के निर्माणकर्ता महाकवि सूरदासजी को कहते हैं। परन्तु हमें यह बात मान्य नहीं है, क्योंकि आचार्य बैजू सूरदासजी से काफी पूर्वकालीन हैं। गायकी में श्रेष्ठ गुणों को समाविष्ट करने के लिए सम्भवतः उन्हें किसी ऐसे छन्द की आवश्यकता अनुभव हुई, जिसमें प्रयुक्त वर्णों का कर्षण कई-कई मात्रा-काल तक किया जा सके तथा गेय पद की भाषा रसमयी हो और उस भाषा के ह्रस्व अक्षरों का भी दीर्घोच्चार तथा अपकर्षण से अर्थ और रस का तारतम्य बना रहे। सम्भवतः इन्हीं तथ्यों को ध्यान में रखकर उन्होंने

पदरचना की भाषा के लिए ब्रजभाषा का चुनाव किया और घनाक्षरी छन्द का निर्माण किया । ब्रजभाषा में वर्ण के कर्षण का परम्परा है । इस प्रकार आचार्य बैजू को उपरोक्त दोनों सुविधायें प्राप्त हुई ।

घनाक्षरी छन्द में उन्होंने एक पाद में 31 वर्णों का विनियोजन किया । प्रथम तीन भाग में 8,8,8 वर्णों पर यति और अन्तिम यति सातवें वर्ण पर रखी । इस प्रकार 8,8,8,7 वर्णों का विनियोजन निम्न प्रकार से किया -

1 23 4 56 78	1 2 3 4 5 6 78
सुन्दर सुज्ञान पर,	बाँसुरी की तान पर
-----	-----
आठ वर्ण	आठ वर्ण
1 2 34 56 78	1 23 4 5 6 7
मन्द मुसुकान पर,	ठौरन ठगी रही
-----	-----
आठ वर्ण	सात वर्ण

नीचे "सुन्दर सुज्ञान पर" इस आठ मात्रा के पद-भाग को 12 मात्रा के चौताल पर कैसे ठेठाया जाये, इसका एक रूप लिख रहे हैं -

सु 5 न्द र 5 सु जा 5 5 न प र  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

उपरोक्त प्रकार से केवल दो वर्णों का एक-एक मात्रा काल का कर्षण और एक वर्ण का दो मात्रा काल का कर्षण आठ मात्रा का यह पादांश 12 मात्रा में गेय हो जाता है । भाव और अर्थ की हानि भी नहीं होती । यह छन्द ध्रुवपद गायकी और चौताल के साथ ऐसा एक रूप हो गया है कि इस छन्द में लंबी गेय रचना को प्रारम्भ करते ही मृदांगिक चौताल में गाना हो रहा है - ऐसा अनुमान कर लेता है ।

नये छन्दों का निर्माण और उनके अनुस्यू तालों का निर्माण व प्रयोग मध्यकालीन ध्रुवपद पद्धति के गायन में बहुत बार हुआ है । आगरा घराने के प्रवर्तक सुजानदास की रची एक ध्रुवपद है, जिसका प्रथम पाद 15 वर्णों का और दूसरा पाद 14 वर्णों का है । ध्रुवपद गायकों के द्वारा उसूले फाक्ता ताल ॥सूल ताल॥ में गाया जाता है । उसूले फाक्ता 10 मात्रा का ताल है । प्रथम पद में 5 मात्राओं का कर्षण और द्वितीय पाद में 6 मात्राओं का कर्षण करके उसूले फाक्ता ताल के दो आवर्तन में इस ध्रुव-पद को स्टीक रूप से बिठाया जाता है -

“जोगी अजब एक जालिम जहर खाये ।

करता करहका गले सगुडमाल ॥”

- राग हिण्डोल, ताल सूल फाक्ता

उसूले फाक्ता ताल और प्राचीन टेंकी ताल सर्व प्रकार से एकस्यू हैं । ताल का विभाजन, मात्रा, तालाघात - सभी एक सा है । प्राचीन घरानेदार मृदांगिक इसको टेंकी ताल भी कहते थे ।

भारतीय गायन पद्धति में गेय पदों का कर्षण और अपकर्षण निरन्तर होता चला आ रहा है । यह भारतीय गायन पद्धति का एक अभिन्न अंग और शृंगार बन गया है ।

मध्ययुग में शास्त्रीय-संगीत और लोक-संगीत में प्रयुक्त गेय ध्रुनों के आधार पर कई तालों की रचना हुई । जैसे कि स्तितारखानी, दादरा, इकनार्ड, तिलवाड़ा, पंजाबी, भड़ौआ, कव्वाली, गजल आदि । लोक-संगीत में प्रयुक्त खयाल विधा की संगति के लिए हालिया, लावणी आदि-आदि ताल के टेंकों का जन्म हुआ । कहरवा नामक ताल का भी जन्म मध्ययुग में हुआ है ।

मध्ययुग में अवनद्ध वाद्यों के वादन की ब्रह्म क्रिया में एक नवी तत्त्व अक्षय जोड़ा गया । यह तत्त्व मृदांगिकों की भाषा में थीपया और तबला वादकों की भाषा में ठेका कहलाया । ताल वर्णों की यह रचना ताल के एक आवर्तन मात्र की होती है । इसमें ताल के तालांग, विभाग, खाली, भरी सभी प्रकार का प्रदर्शन होता है । ठेके का जन्म किस दिन हुआ इसका कोई ऐतिहासिक प्रमाण तो मिलता नहीं है, परन्तु ठेके जैसी वस्तु का तालों के साथ में समायोजन प्रथम बार हमको आचार्य सुधाकलश द्वारा लिखित संगीतोपनिषद्-सारोद्धार नामक ग्रन्थ में मिलता है । यह ग्रन्थ संगीतरत्नावर से लगभग एक सौ वर्ष बाद लिखा गया है ।

14वीं शताब्दी से लेकर 19वीं शताब्दी तक उत्तर भारतीय संगीत के गायन-वादन में बहुत से परिवर्तन हुए । यह परिवर्तन तालशास्त्र में भी हुए एवं मान्यताएँ-परिभाषायें भी बदल गयीं । स्टीप में उनका भी वर्णन आवश्यक है । ताल के दसों प्राणों के लक्ष्य-लक्षण में भेद हो गया ।

1. काल -  
----- प्राचीन काल में अवनद्ध वादक का कार्य गायन-वादन को सजाना मात्र था । वह उनकी गति का ही कार्य करता था, ताल-मापन का कार्य अवनद्ध वादक का नहीं था । ताल-मापन का कार्य धनवाद्य के द्वारा दूसरा व्यक्ति करता था ।

2. मार्ग -  
----- मार्ग द्वारा जो गायन-वादन की गति का माप होता था, वह समाप्त हो गया ।

3. क्रिया -  
----- खाली भरी को विज्ञाना माना दो क्रियायें ही रह गयीं ।

4. तालांग -  
----- तालांगों में प्लुत और काक पद समाप्त हो गया, अणु अणु त्त का प्रयोग बढ़ गया ।

5. गृह -

----- गृहों की संख्या और परिभाषा दोनों बदल गयीं । विधम गृह एक और हो गया । गायन-वादन के आरम्भ करने के स्थान की मान्यता घटकर, समाप्ति के स्थान की महत्ता बढ़ गयी । गायक-वादक जिस स्थान पर एक साथ आकर मिलते हैं, वह स्थान समगृह कहलाने लगा और यह क्रिया समगृह की क्रिया कहलायी ।

6. जाति -

----- जातियों की संख्या बढ़ गयी और गायन-वादन के अन्त-निर्हित जो भावना थी वह समाप्त हो गयी । उनका नामकरण गणित के आधार पर 3,4,5,7 और 9, क्षुरश्र, त्र्यश्र, मिश्र, खण्ड और संकीर्ण के नाम से किया गया ।

7. कला -

----- प्रस्तुतीकरण के कौशल को ही कला कहा जाने लगा ।

8. लय -

----- लय की परिभाषा मान्यता बदल गयी । "द्विक्कलो द्विगुणो ज्ञेया" का सिद्धान्त समाप्त हो गया । द्विक्कल और क्षुण्कल का स्थान द्गुन और चोगुन ने ले लिया । लय के बर्तवि में स्वच्छन्दता हो गयी । लय के प्रयोग का कोई स्लिस्लि नहीं रहा ।

9. यति -

----- यति भेद भी दो बढ़ गये, उनकी भी परिभाषा उदल गयी ।

10. प्रस्तार -

----- प्रस्तार करने का ढंग भी बदल गया ।

20वीं शताब्दी तक आते-आते तबला-वादन के प्रस्तुतीकरण में झाड़, जुआड़ आदि का प्रदर्शन विद्वत्ता समझा जाने लगा । साहित्य, छन्द, रस आदि से उसका सम्बन्ध टूट गया । श्रेष्ठ मृदांगिकों की परंपरा



के कुछ तबला वादकों को छोड़कर छन्द सभी के लिए अज्ञेय हो गया ।

छन्द के बिना ताल निर्जिव है । यह ज्ञान तो आज के अधिकांश तबला वादकों को नहीं रह गया, परन्तु मध्ययुग में जिन छन्दों के आधार पर जाने-अनजाने में गेय धुनों का निर्माण हुआ, उन छन्दोबद्ध रचनाओं की संगति करने के लिए जाने-अनजाने में ही कई तालों का मध्ययुग में निर्माण हुआ और उनका प्रयोग आज तक होता है । उमर हमने जिन मध्ययुगीन तालों की चर्चा की है, वे सभी ताल मध्ययुगीन शास्त्रीय गायन-पद्धति तथा लोकसंगीत की धुनों के आधार पर बनी हैं ।

18वीं शताब्दी से धीरे-धीरे ध्रुवपद का स्थान छयाल गायकी ने लेना प्रारम्भ किया । गेय रचनाओं में स्वर की प्रधानता ही रह गयी । शब्द, अर्थ, छन्द, भाव, रस आदि की ओर वाग्येकारों ने ध्यान देना समाप्त कर दिया था । छन्द और साहित्य से उनका सम्बन्ध टूटता गया । तबलय में गेय पद रचनाओं में अन्त्यानुष्टुभ तो मिल जाता है, परन्तु क्लृप्त-मन्त्र लय की रचनाओं में वह भी दुष्प्राप्य है । इस गायन शैली के लिए ही वाग्येकारों ने "एक-ताल" नामक ताल की रचना की । एक-ताल देशी तालों में वर्जित चार मात्रा के लघु वाला ताल १६ चतुर्श्र जाति का एक ताल था, जिसको आदि-ताल के नाम से पुकारा जाता है । इसका प्रयोग आज भी विभिन्न पद्धति में होता है । इस ताल की प्रकृति क्लृप्त और शृंगारमयी है ।

आदि-ताल का त्रिकल रूप आज का एक ताल है । चार मात्रा के आदि-ताल में केवल एक तालाघात होता है । त्रिकल एक ताल 12 मात्राएँ मान ली गयी हैं तथा तीन तालाघात निश्चित किये गये हैं - प्रथम, पंचम और नवम मात्रा पर । ग्यारहवीं मात्रा पर तालाघात करने की परम्परा धीरे-धीरे विद्वत् तबला-वादकों ने 19वीं शताब्दी के अन्त से प्रारम्भ कर दी । श्रेष्ठ मृदांगिक आज भी एक ताल में 11वीं मात्रा पर

तालाघात नहीं करते हैं §द्रष्टव्य - मृदंगसागर तरलदीपिका§ । इस ताल में विलम्बित और द्रुत दोनों लयों में गायन-वादन होता है और उसकी गुंजाइश है । इसी प्रकार झूमरा, तिलवाड़ा, इकवाई आदि तालों की रचना हुई ।

19वीं शताब्दी में एक और गायन शैली का चलन प्रारम्भ हुआ, जिसको टप्पा कहते हैं । उस शैली के अनुस्य पंजाबी ताल का निर्माण हुआ । ताल की मात्रा सँख्या, तालाघात, खाली भरी आदि सब कुछ तीन ताल जैसा है । परन्तु गायन शैली में जिस प्रकार के छन्द का प्रयोग होता है उसके अनुस्य तीन ताल की रचना, गति, ताल का छन्द अनुकूल नहीं बैठता है । अतः एक नये ताल की आवश्यकता पड़ी और एक नया ताल जो उस गायकी के अनुस्य था वह बना, इसका नाम पंजाबी ताल रखा गया । टप्पे की छन्दशैलियों की अधिकांश रचना पंजाबी भाषा में हुई है । सम्भवतः इसी कारण इस ताल का नाम पंजाबी ताल रखा गया ।

देशी तालों में वर्णित चर्चची ताल, जो चर्चरी प्रबन्ध के साथ उजाया जाता था, चाँचर बन गया । 14 मात्रा के एक ताल दीपचन्दी का निर्माण भी इसी युग में हुआ । चाँचर और दीपचन्दी ठुमरी गायनशैली के लिए उपयुक्त समझे गये । उत्तर भारत में अमीर खुसरों के समय से ही गीतजीवन में गजल और कव्वाली का गायन प्रचलित हुआ और उनके लिए छन्दों के अनुस्य कव्वाली ताल का ठेका बनाया गया ।

इस प्रकार मध्ययुग में भी ताल निर्माण के लिए गेय पद के छन्द के अनुस्य ही तालों का निर्माण हुआ । संगीत के वे विद्वान्, जिन्होंने न तालों की रचना की थी, सम्भवतः छन्दशास्त्र से अनभिज्ञ थे । परन्तु उन्होंने गायन शैलियों और गेय धुनों के अनुस्य जो ताल निर्माण किये, उनका वरस्य उन गेय रचनाओं के छन्दों के अनुस्य ही था । ताल और छन्द अन्यो-पाश्र्वित हैं, एक दूसरे के पूरक हैं । यह सिद्धान्त उपरोक्त तथ्यों से शैली-गति प्रमाणित होता है ।

### 3. अर्वाचीन युग में ताल और छन्द का सम्बन्ध :

संगीत के इतिहास में गत 100 वर्ष के समय को हम अर्वाचीन युग कह सकते हैं । इस युग में शास्त्रीय संगीत के गायन, वादन, ताल, छन्द आदि का स्वल्प मध्य युग के अन्तिम चरण में जिस प्रकार से स्थिर हो गया था, लगभग वैसा ही है । राजनैतिक और आर्थिक परिस्थितियों का प्रभाव उस पर अवश्य पड़ा । एक ही राग की चार-चार घण्टे तक बढ़त, एक ताल का 2 घण्टे तक सोलो वादन जो सामन्त युग में संगीत की श्रेष्ठता का परिचायक बन गया था, वह समाप्त हो गया । संगीत ने अब समाज में प्रवेश पा लिया, जन-साधारण उसमें रुचि लेने लगे ।

पिछले 60 वर्ष में फिल्म व्यवसाय ने धीरे-धीरे भारतीय समाज में मजबूत स्थान प्राप्त कर लिया । फिल्म, मनोरंजन, प्रचार एवं प्रसार के श्रेष्ठतम माध्यम बन गये । पिछले 40 वर्षों में रेडियो और दूर-दर्शन ने भी भारतीय जनरुचि और मनोरंजन में विशेष स्थान प्राप्त कर लिया है ।

प्रचार-प्रसार के इतने शक्तिशाली माध्यमों ने तथा आज देश की आर्थिक स्थिति ने जनरुचि को पूरी तरह से प्रभावित किया है। शास्त्रीय संगीत में भी श्रोता गले की जेमनास्टिक और मस्तिष्क की पच्चीकारी को अधिक समय तक सहन करनेकी स्थिति में नहीं रह गया । जन-साधारण का रुझान भाव और रस की ओर अधिक, चमत्कार की ओर कम हो गया। इस कारण से शास्त्रीय संगीत में से सुगम शास्त्रीय संगीत का नैसर्गिक रूप में जन्म हो गया । रोमांटिक शैलियों को प्रधानता मिली, जैसे - ठुमरी, गायकी । देश के विभिन्न अंशों में गायी जाने वाली धुनों के आधार पर श्रेष्ठ गायक-वादकों ने गेय पदों की रचना की और उनमें प्रयुक्त धुनों को शास्त्रीय परिधान पहिनाया । पहाड़ी, कैती, मांड, भजन आदि उसके उदाहरण हैं । आज के श्रेष्ठ गायक और वादक प्रस्तुतीकरण में इनका

प्रयोग करते हैं और इन धुनों के छन्दों के अनुस्यू तालों का बतवि करते हैं ।

फिल्म संगीत में अधिकांशतः जो गेय पद-रचना होती है, वह चपल प्रकृति के कहरवा और दादरा तालों जैसी होती है । परन्तु यह निर्विवाद रूप से सत्य है कि अधिकांश पद-रचनाओं में यद्यपि कहरवा व दादरा का एक स्वरूप तो दिखाई देता है, परन्तु तालशास्त्र में प्रसिद्ध कहरवा या दादरा के ठेके उन गेय रचनाओं के छन्दों में सटीक रूप से फिट नहीं बैठते । अतः कई बार देश के श्रेष्ठ तबला-वादक भी उन गेय रचनाओं के अनुस्यू कहरवा और दादरा के ठेके के छन्द और गति में आवश्यक परिवर्तन करने में झिझक जाते हैं । वे उस बदल को ताल के साथ अनाचार मानते हैं, परन्तु उस ढंग से परिचित साधारण तबला वादक बड़े मिजाज के साथ उसका ठेका देता है जो सुनने में कर्णप्रिय लगता है । आशय यह है कि उस फिल्म संगीत की गेय धुनों के छन्दों और तालों का शास्त्रीय ढंग से विवेचन तथा नामकरण न हुआ हो, परन्तु वे छन्द और उनके अनुस्यू ताल के ठेकों का प्रयोग नित्यप्रति हमें देखने को मिलता है । इस प्रकार नये छन्द बने हैं और उन नये छन्दों ने नये तालों के निर्माण की प्रेरणा दी है । प्राचीन कहरवा और दादरा ताल की प्रयुक्त मात्रा व विभाजन तथा इन नये ठेकों की मात्रा व विभाजन में तो साम्य हो सकता है, परन्तु लय, यति, विराम, बल, अबल का इनमें स्पष्ट अन्तर देखा जा सकता है । ताल और छन्द के निर्माण में यति, विराम, बलाबल का विशेष स्थान है । इस प्रकार हम देखते हैं कि वर्तमान काल में भी छन्द और ताल का अटूट सम्बन्ध है और छन्द, ताल के निर्माण में प्रधान तत्व के रूप में विद्यमान है ।

-----

## ॥३॥ छन्द की ऐतिहासिकता :

छन्दों का और भावाभिव्यक्ति का अपर घनिष्ठ सम्बन्ध है, क्योंकि जब व्यक्ति भावावेश में होता है तब उसकी वाणी स्वतः ही छन्दमयी बन जाती है। अतः कहा जा सकता है कि जब आदिमानव का हृदय भावावेश में वाणी के माध्यम से छलका होगा तभी कविता, संगीत आदि का जन्म हुआ होगा।

छन्दों का मूल खोजने के लिए हमें आदिमानव से सम्बन्ध स्थापित करने में काफी सहयोग मिलेगा। प्रत्येक चीज के विकास के क्रम में सहज और स्वाभाविक रूप ही पहले आता है। आनन्द-विभोर होकर झूम उठने के साथ मानव के हाथ-पैरों ने भी कुछ स्वाभाविक क्रियायें की होंगी। अतः मुख-ध्वनि से गीत, हाथ की क्रियाओं से ताल व पैरों की क्रियाओं से नृत्य की उत्पत्ति हुई। जब ध्वनियों के रूप में मनुष्य को एक साधन और मिल गया, तो उनका विकास करके पहले वर्ण, फिर पद, पद से वाक्य और वाक्य से मानव ने भाषा की रचना की। फिर पहले से व्याप्त लय को ताल के साथ जोड़कर प्रयोग किया। यही से छन्द की रचना और उसके विकास के इतिहास का प्रारम्भ माना जा सकता है। इस आधार से स्पष्ट है कि पहले लय का और फिर छन्द का विकास हुआ। लय छन्द के अन्दर बहती हुई एक ऐसी धारा है, जिसको छन्द से अलग नहीं किया जा सकता। लय को छन्द से अलग करने पर छन्द का स्वस्व ही नहीं रह जायेगा।

मानव साहित्य में छन्दों का उद्गम कब, किस समय और किसके द्वारा हुआ? यह निश्चय करना बहुत ही कठिन कार्य है। यह अवश्य है कि विश्व साहित्य की प्राचीन पुस्तक ऋग्वेद में अनेक छन्दों का प्रयोग हुआ है। उनके नामों का भी उल्लेख किया गया है और उनकी

वर्ण-संख्या और भेदों आदि का भी वर्णन है ।

ऋग्वेद में इतने प्रकार के छन्दों के प्रयोगों और उनके नियमों आदि को देखकर हमें यह अनुभव करने के लिए बाध्य होना पड़ता है कि इन नियमों और छन्दों का निर्माण ऋग्वेद-काल से पहले ही हो चुका होगा। इतने सुनिश्चित नियमों के निर्माण में शताब्दियाँ लग गई होंगी । यह सम्भव है कि ऋग्वेद के मन्त्र-द्रष्टा ऋषियों ने ही मन्त्रों के छन्दों को निश्चित किया हो, परन्तु असंस्कृत बीज रूप में वे छन्द निश्चित रूप से पहले से ही विद्यमान रहे होंगे ।

छन्दों के नाम का उल्लेख व उनके अक्षरों की निश्चिती आदि हमें पहली बार ऋग्वेद में ही मिलती है, अतः ऐतिहासिकता की दृष्टि से छन्द की प्राचीनता का साक्ष्य ऋग्वेद से ही हमें प्राप्त होता है । प्रागैतिहासिक भाषा, संगीत व छन्द आदि के प्रकार को जानने का कोई साधन अभी तक उपलब्ध नहीं है ।

छन्द की ऐतिहासिकता के बारे में छन्दसूत्र की यादव टीका में एक श्लोक दिया गया है -

“छन्दो ज्ञान मिदम भवात् भगवतो लेभेसुरारणाम् पतिः ।

तस्माददुव्यवन स्ततः सुर गुरुमाण्डव्य नाम स्ततः ॥

माण्डव्यया ददि सैठ करतत ऋषियास्क स्तत पिगलः ।

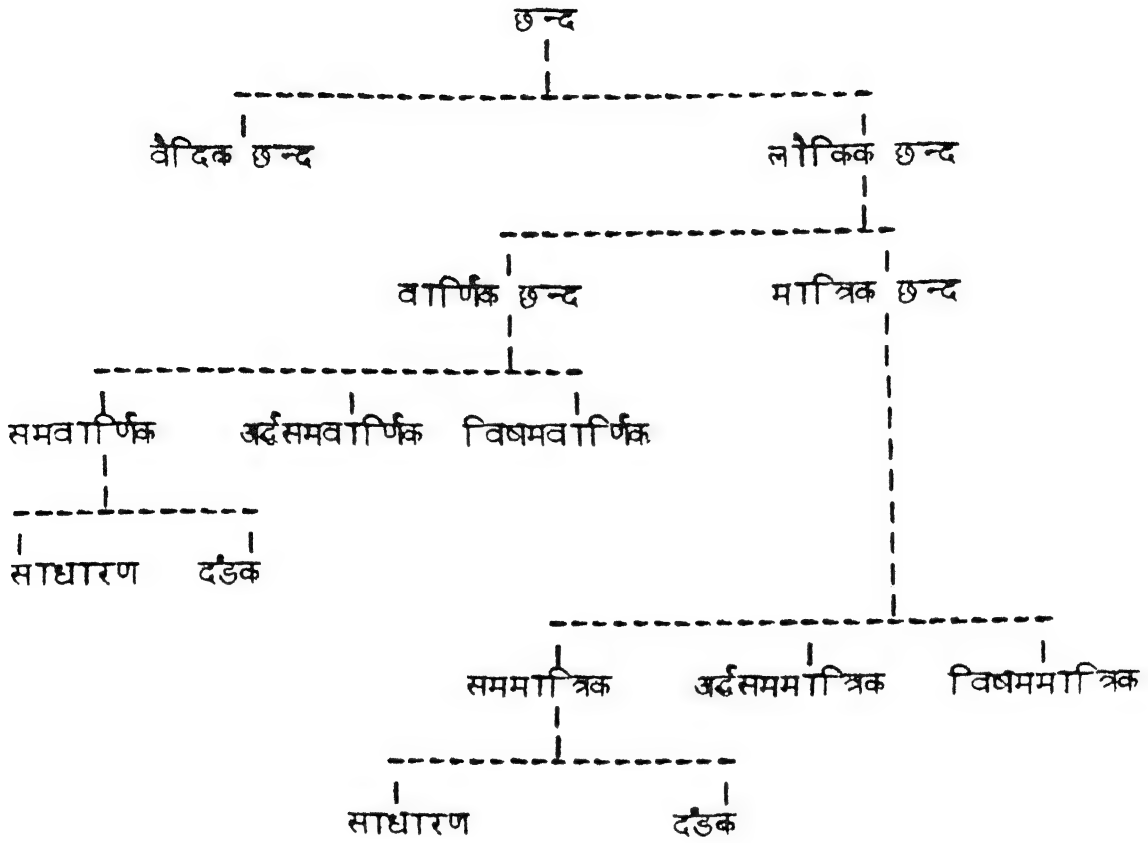
तस्येदम् यज्ञासा गुरुभुवि धृतम प्राप्य स्मदाधकृतम् ॥”

इसका अर्थ है कि छन्दशास्त्र का ज्ञान शक्ति से इन्द्र ने प्राप्त किया, इन्द्र से दुव्यवन ने तथा उनसे देवताओं के सुरगुरु माण्डव्य ने प्राप्त किया । माण्डव्य से शैतव ऋषि ने, उनसे यास्क मुनि ने और उनसे फिर पिगल जी ने, जिन पिगलाचार्य के यज्ञ से यह पृथ्वी चमक उठी । इस प्रकार छन्दशास्त्र

का सम्बन्ध भगवान् शक्तिर से लेकर पिगलाचार्य तक बताया गया है । इससे यह अनुभव होता है कि पिगलाचार्य से पहले भी छन्दश्त्र के कुछ आचार्य रहे होंगे, जिनके ग्रन्थ अब प्राप्त नहीं हैं ।

## ॥ अ॥ छन्द की व्याख्या :

छन्दों के भेदों को हम निम्न प्रकार से भी-भाति समझ सकते हैं -



### 1. वैदिक छन्द -

वैदों में प्रयोग होने वाले छन्दों को वैदिक छन्द कहा गया है । वैदिक छन्द के भी दो भाग किये हैं -

1. ऋग्वेद, 2. यजुर्वेद

ऋग्वेद नियताक्षरावसान है और यजुर्वेद अनियताक्षरावसान है ।

### नियताक्षरावसान -

अक्षरों की निश्चित संख्या के बाद अवसान, अर्थात् विराम ऋग्वेद का विशेष लक्षण है ।



**अनियताक्षरावसान -**

----- इसमें विराम के लिए निश्चित िया वर्णों की नहीं की जाती थी और इसके लिए कोई नियम नहीं था । इस यजुर्वेद में । से लेकर 120 अक्षर वाले पदों के उदाहरण पाये जाते हैं । वैदिक छन्दों का ज्ञान शौनक प्रतिशाख्य, कात्यायनसूत्र, उपनिषद्सूत्र तथा पिंगलाचार्य के ग्रन्थ से उपलब्ध होता है । साधारणतया ऋग्वेद तथा यजुर्वेद दोनों के सात-सात प्रकार माने गये हैं । वैदिक छन्दों के उदाहरण गायत्री, उष्णिक् एवं महत्ती आदि हैं ।

छन्द की ऐतिहासिकता का सन्दर्भ हमें गायत्री छन्द अथवा गायत्री मन्त्र से भी मिलता है । वैदिक वाङ्मय में सातों छन्दों का प्रयोग होता है ।

गायत्री, उष्णिक्, अनुष्टुप, वृहती, पङ्क्ति, त्रिष्टुप और जगती इन सातों छन्दों के नामों का उल्लेख अथर्ववेद में एक ही स्थान पर किया गया है ।

इनमें से प्रत्येक गायत्री आदि छन्द के आठ-आठ भेद किये गये हैं - 1. आर्षी, 2. देवी, 3. आसुरी, 4. प्रजापत्या, 5. याजुषी, 6. साम्नी, 7. आर्यी और 8. ब्राह्मी । इस प्रकार वैदिक छन्द  $7 \times 8 = 56$  प्रकार के होते हैं । पुनः इनके अनेक भेद हैं, जिनका वर्णन पिंगल आदि छन्दशास्त्रों में और भी विस्तारपूर्वक मिलता है । गायत्री छन्द का एक पाद वस्तु = 8 अक्षरों का होता है । गायत्री छन्द तीन ही पाद का होता है, अतः इसके सम्पूर्ण अक्षरों की संख्या 24 होती है । इसी प्रकार सभी वैदिक छन्दों की अक्षर-संख्या आदि का वर्णन पिंगलाचार्य ने किया है ।

**2. लौकिक छन्द -**

----- शास्त्रों, पुराणों तथा काव्य आदि में प्रयोग होने वाले

छन्दों को लौकिक छन्द कहा गया है । इन छन्दों का प्रयोग कालिदास, भवभूति, तुलसी और जायसी आदि ने किया है ।

लौकिक छन्द के भी दो भेद माने गये हैं -

1. वार्षिक छन्द, 2. मात्रिक छन्द

1. वार्षिक छन्द -

----- इनका निर्माण लघु, गुरु और गणों के अनुसार हुआ है। गणों में लघु, गुरु, इस्व व दीर्घ दो प्रकार के वर्णों का प्रयोग वार्षिक छन्दों के निर्माण में छन्दशास्त्र में हुआ है । त्रिमात्रिक गणों के निर्माण में इन्हीं लघु-गुरु को व्युत्क्रम से सजाकर आचार्यों ने इनके आठ भेद किये हैं । त्रि-मात्रिक गणों का इनके अतिरिक्त और प्रस्तार नहीं हो सकता । वर्तमान छन्दशास्त्र की यह रीढ़ की हड्डी है । उन्होंने आठ गणों को निम्न नामों से अभिहित किया है ।

नीचे की सारणी में हम इन गणों का स्वस्व लिख रहे हैं -

गण --	गण स्म -----	तत्सम पाठाक्षर -----	तत्सम साहित्यिक स्व -----	निरर्थक शब्द -----
• यगण	1 5 5	कृधाता	य्योदा	ननाना
• मगण	5 5 5	धातीधा	मायावी	नानाना
• तगण	5 5 1	धाधीन	तातार	नानान
• रगण	5 1 5	धाधिता	राधिका	नानना
• जगण	1 5 1	धिताग	उड़ान	ननान
• भगण	5 1 1	धाधिधि	कानन	नानन
• नगण	1 1 1	धिनक	कमल	ननन
• सगण	1 1 5	तितधा	सरसो	ननना

छन्दशास्त्र के लेखकों ने उपरोक्त गणों के प्रायः प्रथम अक्षर का प्रयोग ही छन्दों के लक्षणों की व्याख्या करने में किया है और इसी प्रकार लघु और गुरु के लिए ल और ग अक्षर का प्रयोग किया है । उपरोक्त सभी गणों और लघु गुरु सूक्त व्यंजनों में उन्होंने आ, ई, ओ आदि स्वरों का भी समावेश किया है । यह परम्परा संस्कृत और हिन्दी दोनों ही छन्दशास्त्रियों में रही है । उदाहरण के लिए -

"उक्ता वस्ततिलका तभजाजगोगा"

अर्थात् - वस्ततिलका छन्द के एक पाद में तगण, भगण, जगण, जगण और दो गुरुओं का प्रयोग हुआ है ।

वर्णों की गिनती करने के लिए छन्दशास्त्र के विद्वानों ने कुछ नियम निर्धारित किये हैं । छन्दशास्त्र में दीर्घ स्वरों वाले व्यंजन, अनुस्वार वाले अक्षर, विसर्गान्त अक्षर, संयुक्ताक्षर या पाद के अन्त वाले और पद के अन्त वाले अक्षर का उच्चारण दीर्घ होगा । मात्रिक छन्दों में उनको गुरु माना जाता है । इसके अतिरिक्त जो वर्ण होंगे, वह ह्रस्व या लघु माने जायेंगे ।

छन्द-निर्माण में किसी एक गण का भी प्रयोग हो सकता है, अथवा कई गणों का भी प्रयोग हो सकता है । इन गणों के साथ लघु, गुरु का भी प्रयोग होता है । कभी लघु पहले गुरु बाद में, और कभी गुरु पहले लघु बाद में प्रयोग होता है । इन गणों को विशेष क्रम में सजाकर छन्द-शास्त्रियों ने छन्दों के तो अनेक रूप बनाये ही हैं, उसके साथ-साथ छन्दों में अन्तर्निहित लय की गति के भी अनेक रूप अनायास बन जाते हैं ।

छन्दों के पाठ के लिए स्वर, विराम, बल, अबल और लय आवश्यक तत्व हैं । छन्द में प्रयुक्त शब्दों का भी शुद्ध उच्चारण उसके ह्रस्व दीर्घ के अनुपात के कारण ही छन्द की प्रकृति को दिखाता है ।

प्राचीन आचार्यों ने पाठक के गुणों के वर्णन के माध्यम से पाठ में लालित्य के लिए आवश्यक तत्वों का निर्देश दिया है -

\*माधुर्यम्भार व्यक्ति पदच्छेदश्चसुस्वरः ।

स्थेयं लय समर्थश्च छेदेतेपाठका गुणः ॥\*

- सिद्धान्तकोमुदी, संज्ञा प्रकरण, १,

शिवदत्त टीका

इनका आशय है कि शब्दपाठ में प्रयुक्त अक्षरों का स्पष्ट रूप से उच्चारण होना चाहिए । पद {पद्य या गद्य} में प्रयुक्त शब्दों का उचित स्थान पर उद्गार करना चाहिए {छित् धातु, जिससे छेद शब्द बनाया गया है, उसका अर्थ है काटना, यहाँ पर लेखक का आशय है विराम}। स्वरों का उतार, चढ़ाव, यति, बल, अबल उचित प्रकार से होना चाहिए । पाठ में स्थिरता होनी चाहिए, वह हिलना नहीं चाहिए । पाठक को पाठ में प्रयुक्त लय को सँभालकर चलना चाहिए ।

उपरोक्त गुणों की आवश्यकता गद्य तथा पद्य, अथवा सभी प्रकार के वार्णिक-मात्रिक छन्दों के लिए आवश्यक है ।

आचार्य शारंगदेव ने तीन प्रकार के गणों - {बालगण, रति-गण, कामगण} द्विमात्रिक, त्रिमात्रिक और चतुर्मात्रिक आदि की भी चर्चा की है । गणों की चर्चा भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र में भी की है ।

गणमात्रावर्णदेशविशिष्टास्ताश्चतुर्विधाः ।

गणः समूहः स द्वेधा वर्णमात्राविशेषणात् ॥

तत्र वर्णगणो वर्णैस्त्रिभिरष्टविधश्च सः ।

मस्त्रिगुः पूर्वलो यः स्यान्मध्यलोरोऽन्त गुस्तु सः ॥<sup>१</sup>

मात्रागण -

मात्रा कला लघुर्ल, स्यात्तद्वदणश्छपचूस्तदौ ।

स्युः षट्पञ्चसुस्त्रिद्विसंख्यमात्रायुताः कुमाव ॥

एवं मध्याभवा भेदा अष्टौ कामगणाः स्मृताः ॥

तद्वद्व्यासगणा भेदाः प्रतिष्ठायास्तु षोडश ॥<sup>७</sup>

वार्षिक छन्द का रूप निम्न दोहे से और भी स्पष्ट होता है -

क्रम अस संख्या वरण की, वह चरणनि सम जोय ।

सोई वर्णिक वृत्त है, अन्य मातरिक होय ॥

अर्थात् - वार्षिक छन्द उन छन्दों को कहते हैं, जिन छन्दों की रचना वर्णों के आधार पर की जाती है । इनके तीन भेद होते हैं -

१. समवार्षिक, २. अर्द्धवर्षिकसमवार्षिक, ३. विषमवार्षिक ।

समवार्षिक छन्द -

----- जिन छन्दों में वर्णों की संख्या, लघु गुरु का स्थान, यति और विराम सभी चारों पादों में एक ही प्रकार से निश्चित किये जाते हैं, ऐसे छन्दों को समवार्षिक छन्द कहते हैं ।

वार्षिक छन्दों में दण्डक, शशिवदना, कमल, दोधक, तोटक, भुजंगप्रयात, मत्तगर्भद, मालिनी, असन्ततिलका, मन्दाक्रान्ता, सवैया, इन्द्रकणा और शिखरणी आदि हैं ।

समवार्षिक छन्द का उदाहरण इस प्रकार है -

-----

१. सं० १०, श्लोक ४/६३, ६५

१ १ ५	१ १ ५	१ १ ५	१ १ ५
ज य रा	म स दा	सु ख धा	म ह रे
१ १ ५	१ १ ५	१ १ ५	१ १ ५
र घु ना	य क सा	य क चा	प ध रे
१ १ ५	१ १ ५	१ १ ५	१ १ ५
भ व वा	रु ण दा	रु ण सि	ह प्र भो
१ १ ५	१ १ ५	१ १ ५	१ १ ५
गु ण सा	ग र ना	ग र ना	थ वि भो

इस पद के चारों चरणों में वर्ण क्रम और वर्ण संख्या समान है, अतः यह सम-  
वार्षिक छन्द है। उपरोक्त पद 'तोटक छन्द' में बंधा हुआ है। तोटक  
छन्द का लक्षण 'छन्द प्रभाकर' में इस प्रकार से दिया गया है -

" स सि सो सु अलंकृत तोटक है ।"

यह छन्द चार सगणों {११५} से बनता है। {स सि सो सु इन चार स्वर-  
सहित स्कारों के द्वारा लेखक ने चार सगणों को अभिहित किया है।}

उपरोक्त पद के प्रत्येक पाद को, छन्द के लक्षण {चार सगण}  
को दिखाने के लिए इस प्रकार लिखा है।

अर्द्धसमवार्षिक छन्द -

----- अर्द्धसमवार्षिक छन्द वे होते हैं जिनमें दो पादों के वर्ण  
समान स्वरूप के हों, अर्थात् जिनमें प्रथम-तृतीय, द्वितीय-चतुर्थ पादों के वर्ण  
समान हों वे अर्द्धसमवार्षिक छन्द कहलाते हैं।

अर्द्धसमवार्षिक छन्द का उदाहरण सोरठा -

१. ५ । । । । । । ५ ।  
जो सु मि र त सि धि हो य,
२. । । ५ । । । । । । । । । । । । । । । ।  
ग न ना य क क रि व र व द न न ।

3.    १   १   १   १   १   ५   १   ५   १  
          क   र   ह   अ   नु   गृ   ह   सो   य,

४० । ५ ५ । । । । । । । । । ।  
बुद्धि रासि सुभ गुन सदन ॥

इस पद के प्रथम-तृतीय, इसी प्रकार द्वितीय-चतुर्थ छन्द में वर्णक्रम और वर्णसंख्या समान है, अतः यह छन्द अर्द्धसमवार्णिक छन्द है । सोरठा छन्द काफी लोकप्रिय छन्द रहा है । तुलसीदास जी ने दोहे के साथ इस छन्द का प्रयोग किया है । इसके पहले और तीसरे चरणों में 9-9 वर्ण और दूसरे व चौथे में 12-12 वर्ण हैं । साथ ही पहले और तीसरे में 11-11 तथा दूसरे और चौथे में 13-13 मात्राएँ हैं । यही सोरठा छन्द का लक्षण है ।

त्रिषमवार्गिक छन्द -

----- विषमवार्णिक छन्द वे होते हैं जिनमें पद के चारों चरणों की वर्ण-संख्या भिन्न हो, अर्थात् दो चरणों के परस्पर पादों की वर्णों की संख्या मिलती हो, अथवा तीन पादों के वर्णों की संख्या मिलती हो, एक पाद के वर्णों की संख्या न मिलती हो, या चारों चरणों की वर्ण-संख्या भिन्न हो, वे विषमवार्णिक छन्द कहलाते हैं ।

विषमवार्णिक छन्द का उदाहरण 'लवली' छन्द है । इस छन्द के प्रथम चरण में 12, द्वितीय में 16, तृतीय में 8 और चतुर्थ में 20 वर्ण होते हैं । प्रत्येक चरण के अन्त में दो गुरु भी जरूरी हैं । यथा -

प्रथममधिवसति यदि तुर्यं = 12 वर्ष

च र म च र ण ष द ग व सित गुरु युग्मम् = 16 वर्ष

नि खिल म प र म् प रि ग त मि ति ल लि त प द यु क्ता = 20 वर्ण

त दि द म मृ त धा रा = 8 वर्ण

इस छन्द में चारों पादों की वर्ण-संख्या भिन्न है ।

छन्दशास्त्रियों ने समवार्णिक और सममात्रिक दोनों प्रकार के छन्दों के साधारण और दण्डक - यह दो भेद किये हैं, यह दोनों भेद प्रत्येक चरण की मात्रा-संख्या और वर्णों की संख्या पर आधारित हैं ।

समवार्णिक साधारण छन्द -

----- एक से लेकर छब्बीस अक्षरों तक के समवार्णिक छन्द साधारण छन्द कहलाते हैं ।

समवार्णिकदण्डक छन्द -

----- इस प्रकार 26 से अधिक वर्णों की संख्या वाले छन्दों के भी दो भेद विद्वानों ने माने हैं ।

1. साधारण दण्डक -

----- जिसकी वर्ण-संख्या 26 वर्णों से अधिक होती है, परन्तु गण, लघु, गुरु, यति आदि के नियम निश्चित होते हैं, जैसे - सिंहविक्रीडित छन्द ।

सिंहविक्रीडित - ४ य १ व अधिक

1 5 5 1 5 5 1 5 5 1 5 5 1 5 5 1 5 5 1 5 5 1 5 5 1 5 5 1 5 5  
यचौ पंच इन्द्री लगा सीय देवी सहस्राननै मार जो सिंहविक्रीड वारी ।

2. मुक्तक दण्डक -

----- छन्द के इस प्रकार में 26 से अधिक वर्ण तो होते ही हैं, परन्तु गण, लघु, गुरु की व्यवस्था से यह मुक्त होते हैं ।

लक्षण - अक्षर की गिनती यदा, कहूँ कहूँ गुरु लघु नेम ।

वर्ण वृत्त में ताहि कवि, मुक्तक कहे स्मरेम ॥

- भिखारीदास, छन्दप्रभाकर, पृ० 213

जिस प्रकार वार्णिक छन्दों का निर्माण वर्णों की संख्या के अनुसार होता है, इसी प्रकार मात्रिक छन्दों का निर्माण मात्राओं के आधार पर किया जाता है-



## 2. मात्रिक छन्द -

----- इन छन्दों में वर्णों की स्थिति के ऊपर विशेष विचार नहीं होता । जिस प्रकार से वार्णिक छन्दों में हर मात्रा में लघु गुरु की स्थिति निश्चित होती है, मात्रिक छन्दों में मात्राओं की स्थिति निश्चित नहीं रहती, केवल मात्राओं की संख्या चारों पादों में निश्चित रहती है । वर्ण-क्रम चाहे एक सा हो अथवा न हो, किन्तु मात्रा-संख्या निश्चित हो - ऐसी पदरचना मात्रिक छन्द कहलाती है ।

नीचे हम मात्रिक छन्द चौपाई का उदाहरण लिख रहे हैं, जिसके प्रत्येक पाद में 16 मात्राएँ होती हैं -

5 1 1 1 5 1 5 5 5  
 पूरण भरत प्रीति में गाई,  
 1 1 1 5 1 5 1 1 5 5  
 मति अनुस्य अनूप सुहाई ।  
 1 1 1 1 1 1 1 1 5 1  
 अब प्रभु चरित सुनत अति पावन,  
 1 1 1 1 1 1 1 1 5 1  
 करत जवन सुर नर मुनि भावन ।

उपरोक्त छन्द में प्रत्येक पाद में 16 मात्रा तो निश्चित हैं, परन्तु उनके लघु गुरु वर्ण की स्थिति प्रत्येक पाद में भिन्न-भिन्न है । इस पदरचना में लघु गुरु की संख्या भी प्रत्येक पाद के लिए निश्चित नहीं होती है ।

## सममात्रिक छन्द -

----- जिनमें मात्राओं की संख्या, लघु गुरु का स्थान एवं यति सभी चारों पादों में एक ही प्रकार से निश्चित की जाती हैं, ऐसे छन्दों को सममात्रिक छन्द कहते हैं । उदाहरणार्थ - 'भुजंगप्रयात' छन्द सम-मात्रिक छन्द है, इसके लक्षण इस प्रकार हैं -

भुजंगप्रयात छन्द -

----- य चौ युक्त ताता भुजंगप्रयाता ।

॥ य य य य ॥ 1 5 5, 1 5 5, 1 5 5, 1 5 5 = 20 मात्रा

1 5 5      1 5 5      1 5 5 1      5 5  
य चौ में      प्र भू तें      यही हा, थ      जो री

= चार यण, 20 मात्रा

1 5 5      1 5 5      1 5 5      1 5 5  
फि रै आ      पु तें ना      क बौ बू      'दि मो री

= चार यण, 20 मात्रा

1 5 5      1 5 5      1 5 5      1 5 5  
भु जंग      प्र या तो      प मा चि      त्त जा को

= चार यण, 20 मात्रा

1 5 5      1 5 5      1 5 5      1 5 5  
जु रे ना      क दा भू      ल कै सं      ग ता को

= चार यण, 20 मात्रा

भुजंगप्रयात छन्द मात्रिक व वार्णिक दोनों भेदों में आ सकता है । इसमें जिस प्रकार से वर्णों की संख्या निश्चित क्रम से बँधी हुई है, उसी प्रकार से मात्राओं की संख्या भी निश्चित क्रम में बँधी हुई है ।

अर्द्धसममात्रिक छन्द -

----- अर्द्धसममात्रिक छन्द वे होते हैं, जिनमें दो पद की मात्राओं की संख्या समान हो । जिनमें प्रायः प्रथम और तृतीय, द्वितीय और चतुर्थ पाद की मात्रायें समान होती हैं, वे अर्द्धसममात्रिक छन्द कहलाते हैं । इस छन्द का उदाहरण 'दोहा' छन्द है । इसके लक्षण इस प्रकार हैं । इसमें प्रथम पाद और तृतीय पाद में 13 मात्रायें तथा द्वितीय पाद और चतुर्थ पाद में 11 मात्रायें होती हैं ।

दोहा छन्द -

5    1111 5 1 1    111    1 5111    115 1  
श्री रघुवर राजिव नयन, रमारमण भगवान ।

13 मात्रा

11 मात्रा

111 5 1 5 11 1 5    111 1 11 11 5 1  
धनुष बाण धारण किये, बसहु सु मम उर आन ॥

13 मात्रा

11 मात्रा

विषममात्रिक छन्द -

----- विषममात्रिक छन्द वे होते हैं, जिनमें पादों की मात्रा-संख्या भिन्न होती है । मात्राओं की विषमता के कई प्रकार हो सकते हैं, जैसे-दो चरण के परस्पर पादों की मात्राओं की संख्या एक सी हो और दो पादों की मात्राओं की संख्या भिन्न हो । अथवा तीन पादों की मात्राओं की संख्या मिलती हो, एक पाद की मात्राओं की न मिलती हो । या फिर चारों चरणों की मात्राएँ परस्पर पृथक् हों - वे विषममात्रिक छन्द कहलाते हैं । जैसे - कुण्डलिया ।

कुण्डलिया छन्द के लक्षण इस प्रकार हैं -

“दोहा रोला जोरि कै छे पद चौबिस मत्र ।

आदि अन्त पद एक सो, कर कुण्डलिया सत्र ॥

कर कुण्डलिया सत्र, मत्र पिगल धरि ध्याना ।

कवि जन वाणी सत्र, करे सब को कल्याणा ॥”

कुण्डलिया -

5 5 11 5 5 1 5 5 5 5 1 1 5 1  
मेरी भव बाधा हरौ, राधा नागरि सोय ।

5 11 5 5 5 15 5 1 1 11 1 1 5 1  
जह तन की झाँई परे, श्याम हरित दूति होय ॥

5 1 1 1 1 11 5 1 15 11 111 155  
श्याम हरित दूति होय, कटे सब कलुष कलसा ।

1 5 1 5 5 111 15 11 111 5 1 5  
मिटै चित्त को भ्रम, रहे नहिं कलुक अदिसा ॥

11 1 5 1 11 5 1 5 1 11 1 1 5 5 5  
कह पठान सुलतान, काटु यम दुःख की बेरी ।

5 5 5 5 111 1 5 1 1 5 11 5 5  
राधा बाधा हरहु, हहा विनती सुन मेरी ॥

उपरोक्त कुण्डलिया विषममात्रिक छन्द का उदाहरण है ।

इसमें दोहा छन्द और रोला छन्द का मिश्रण है । प्रथम दो पाद दोहा छन्द से बने हैं और अन्तिम चार पाद रोला छन्द से निर्मित हैं । दोहा छन्द में विषम पादों का निर्माण 13 और सम पादों का निर्माण 11 मात्राओं से होता है । रोला में इसके बिल्कुल विपरीत विषम पादों का निर्माण 11 मात्राओं से और सम पादों का निर्माण 13 मात्राओं से होता है । इस प्रकार कुण्डलिया छन्द दो विषम मात्रिक छन्दों के मिश्रण से बना है ।

सममात्रिक साधारण छन्द -

----- 32 मात्रा सँख्या तक के सममात्रिक छन्द,  
साधारण सममात्रिक छन्द कहलाते हैं ।

सममात्रिक दण्डक छन्द -

----- 32 मात्राओं से अधिक मात्रा-संख्या वाले सम-  
मात्रिक छन्दों को दण्डक मात्रिक छन्द कहा जाता है ।

गाथा -

----- संस्कृत के कवियों ने छन्दों का एक और प्रकार भी कहा है, जिसको उन्होंने गाथा के नाम से अभिहित किया है । इस छन्द के पादों की संख्या चार से कम अथवा अधिक होती है । संस्कृत भाषा में तो इस प्रकार के छन्दों का प्रयोग होता ही था, हिन्दी भाषा के भी गिरधर कविराय और पण्डित नाथूराम 'शंकर' आदि ने इस प्रकार के छन्दों का प्रयोग किया है ।

छन्द की परिभाषा :

=====

'छन्द'शब्द की उत्पत्ति दो धातुओं से मानी गयी है ।

एक तो 'चदि' जिसका अर्थ होता है आह्लादकारी, और दूसरा अर्थ यास्क ने 'छदि' सम्बर्ण से इस शब्द की उत्पत्ति मानी है जिसका अर्थ है ढकना । दोनों व्युत्पत्तियों से छन्द का स्वस्व व गुण प्रगट होते हैं । इस प्रकार छन्द शब्द का एक अर्थ हुआ - ढकने वाला अर्थात् ढक्कन तथा दूसरा अर्थ हुआ - चमकाने वाला अथवा प्रसन्नता पैदा करने वाला ।

विश्व में सबसे पहले जो ग्रन्थ लिखा गया, उसका नाम ऋग्वेद है । ऋग्वेद में भारतीय संस्कृति, मान्यता, देवता, आराधना, रहन-सहन आदि सभी विषयों का वर्णन है । देवताओं की आराधना के बहुत से सूक्तों और स्तुतियों का एक विशाल संग्रह ऋग्वेद में है । ऋग्वेद की सभी ऋचाओं में से अधिकांश ऋचायें गेय थीं । जो ऋचायें गेय हो सकती थीं, उन सबका संग्रह सामवेद में है । इस प्रकार सामवेद ही हमारे गाँधर्व का जनक माना जाता है । भारतीय संगीत का मूल तत्त्व सामवेद में दृढ़

जा सकता है। गेय होने के कारण ही यह ऋचायें गायत्री व श्रुता दोनों के लिए प्रसन्नतादायक हो गयीं। उनमें एक विशेष प्रकार की चमक पैदा हो गयी। ऋचाओं के गायन की विधि तथा शब्द-उच्चारण की विधि निश्चित थी और उनका कठोरता से पालन किया जाता था। गायन-विधि अथवा शब्द या वर्ण के उच्चारण की विधि में प्रमाद होने पर अपराध माना जाता था और देवता अप्रसन्न हो सकता था - ऐसी मान्यता थी। इस प्रकार उन सूक्तों आदि को उचित व्यवस्था से गाने के लिए गुरु-मुख से शिक्षा लेना आवश्यक था। उस परम्परा से शिक्षा को प्राप्त करने वाला व्यक्ति शुभ अदृष्ट फल प्राप्त कर सकता था - यह मान्यता थी। इसके लिए कुछ पौराणिक कथाएँ भी हैं। इस प्रकार 'छन्द' शब्द के दोनों अर्थ ही प्रसन्न करनेवाला, ढकने वाला वैदिक मन्त्रों और ऋचाओं के लिए प्रयुक्त हुए। धीरे-धीरे कालान्तर में 'छन्द' शब्द का प्रयोग वैदिक वाङ्मय के लिए होने लगा। महर्षि पाणिनि ने वेदमन्त्र के लिए छन्द शब्द का प्रयोग किया है -

"यथा बहलं छन्दांसि ।" - 2/4/39

"बहलं छन्दांसि ।" - 2/4/36

"अभ्युत्सायां प्रजनमाम ... छन्दांसि ।" - 3/1/42

छन्द की परिभाषा विभिन्न विद्वानों के मतानुसार - नियम संख्या वाली मात्राओं या वर्णों से युक्त निश्चित संख्या की पक्ति, अथवा पाद, जो भी हो, उस शब्द की रचना को छन्द या वृत्त कहते हैं।

इन वृत्तों के प्रायः चार चरण ही होते हैं। अपवाद-स्वल्प दो, छः या आठ भी हो सकते हैं।

मनुष्य की वाणी से जो कलात्मक रचना की जाती है, उसे भी छन्द माना जा सकता है।

छन्द को विद्वानों ने इस प्रकार और भी परिभाषित किया है -

छन्द वह लयात्मक, नियमित तथा अर्थपूर्ण वाणी है, जिसमें आबद्ध होकर कोई वाक् वाणी पद का रूप धारण कर लेता है ।

यहाँ पर भी अर्थपूर्ण वाणी, वाक् सब सार्थक पदों को इंगित करते हैं ।

'छन्दप्रभाकर' नामक पुस्तक में छन्द को इस प्रकार वर्णित किया है -

"मत्त वरण यति गति नियम, अन्तर्हिं समता बन्द ।

जा पद रचना में मिले, भानु गन्त सोई छन्द ॥"

छन्द उस वाक्य-योजना का नाम है जो अक्षरों, मात्राओं और यति आदि के नियम विशेष के अनुसार लिखी गयी हो ।

भरत ने छन्द को इस प्रकार व्यक्त किया है -

"छन्दोक्षरपदानां हि समत्वयत्प्रकीर्तितम् ।"

भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र में छन्द की परिभाषा सूत्र रूप में की है ।<sup>1</sup> इससे आशय यह है कि निश्चित संख्या वाले अक्षरों के द्वारा जो रचना की जाये, उसको छन्द कहते हैं । इसको हम विस्तार से इस प्रकार कह सकते हैं ।

1. निबद्धाक्षरसंयुक्तं यतिच्छेदसमन्वितम् ।

निबिद्धन्तु पदं त्रैयं प्रमाणं निर्यतात्मकम् ॥

- नाट्यशास्त्र 15/38

एवं नानार्थं संयुक्तैः पादैर्वर्णं विभूषितैः ।

क्षुभिस्तु भवेद्युक्तं छन्दोवृत्ताभिधानवत् ॥

- नाट्यशास्त्र 15/39

कुछ नियमों के आधीन होकर जो शब्द-रचना की जाती है, उसको छन्द कहते हैं ।

उपर्युक्त सभी परिभाषाओं के अतिरिक्त छन्द का एक ही इस प्रकार भी वर्णित किया जा सकता है - "सार्थक पद अथवा ध्वनि मात्र की रचना के अन्दर रहने वाला आनन्ददायक तत्व छन्द है ।"

छन्द में चार चरण होना आवश्यक हैं, अक्षराद-स्वल्प तीन और छः भी होते हैं ।

आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द की परिभाषा इस प्रकार की गयी है - "छन्द वह बेखरी ध्वनि है; जो प्रत्यक्षीकृत निरन्तर तरंग-भंगिमा से आह्लाद के साथ भाव और अर्थ की अभिव्यञ्जना कर सके ।"

डॉ० शुक्ल के अनुसार - "छन्द नियमित मुख-ध्वनि-रचना है ।" इसमें मुख-ध्वनि का अर्थ सार्थक पद से है, जैसाकि अगले वाक्यों से स्पष्ट है ।

"संसार में अनेक प्रकार की रचनाएँ हैं, उनमें छन्द-रचना भी है । ध्वनि-रचना संगीत में भी होती है, पर वाद्ययन्त्रों की मोहक रचना छन्द नहीं है । छन्द के लिए आवश्यक है कि उसकी ध्वनि मनुष्य की वाणी से निर्मित हो ।"

यहाँ पर डॉ० शुक्ल के इस कथन से हमारा मतभेद है कि "वाद्ययन्त्रों की मोहक रचना छन्द नहीं है ।" हमारा नम्र निवेदन है कि वाद्यों की भी बहुत सी रचनाएँ छन्द के नियमों के आधार पर निर्मित हुई हैं और उनको सुनकर कोई भी प्रबुद्ध श्रोता उनके आधारभूत छन्द का नाम-करण सहज में ही कर सकता है । आगे हम विस्तार से इस विषय पर विचार करेंगे ।



सम्पूर्ण वाक्-व्यवहार का मूल नाद है, वह चाहे भाषा के रूप में हो या संगीत के रूप में । इसको शारंगदेवजी ने भी अपने शब्दों में कहा है -

"नादेन व्यज्यते वर्णः पद वर्णाद् पदाद्वचः ।

वचसा व्यवहारोऽयं नादाधीनमतो जगत् ॥"

संगीत की उत्पत्ति नाद से होती है, किन्तु भाषा जो व्यवहार का माध्यम है, उसके और नाद के बीच कई सीढ़ियाँ हैं । जैसे नाद से वर्ण, वर्ण से शब्द, शब्दों से वाक्य और वाक्यों से भाषा बनती है । लौकिक व्यवहार भाषा से ही होता है, इसलिए सम्पूर्ण सृष्टि नाद के आधीन है । नाद की अभिव्यक्ति देश और काल में होती है । यही काल जब नियमित निरन्तर गति का रूप ले लेता है, तो लय बनकर संगीत में ताल और भाषा में छन्द का निर्माण करता है । साथ ही अनियमित गति में रहकर सामान्य बोलने की भाषा अथवा गद्य कहलाता है ।

भरत ने अत्यन्त व्यापक रूप में वाक् तत्त्व को 'शब्द' और काल तत्त्व को 'छन्द' के रूप में कहा है -

"छन्दहीनो न शब्दोऽस्ति न छन्दश्शब्द वर्जितम् ।"

अतः कोई भी ध्वनि काल-मान से बाहर नहीं होती है और न ही काल का मान ही ध्वनि के बिना होता है । ध्वनि और काल अन्योन्याश्रित हैं और एक दूसरे के पूरक हैं ।

हिन्दी भाषा के सभी छन्दशास्त्रियों कुछ अपवादों को छोड़कर ने केवल सार्थक शब्द की रचना को ही छन्द माना है । किसी भी छन्द का प्रयोग निरर्थक शब्दों के द्वारा भी बड़ी कुशलता से किया जा सकता है । छन्द के लिए अभिहित नियमों का पालन करने वाला निरर्थक शब्दों द्वारा रचा गया छन्द भी आनन्ददायक हो सकता है ।

संगीत के गायन-वादन में नित्यप्रति छन्दों का प्रयोग निरर्थक शब्दों के द्वारा भी होता है और आनन्ददायक होता है । तराना व तेनक निरर्थक शब्दों की गेय रचना है, जो किसी भी छन्द में बँधी हुई हो सकती है । सिस्तार के श्रेष्ठ वादक अपने आघात मात्र से ही कितने ही छन्दों का प्रदर्शन करते हैं और उनकी वह कृति सराही जाती है । भरत से लेकर संगीतरत्नाकर के काल तक और उसके आगे भी गायन-वादन में निरंतर छन्दों का प्रयोग होता था और सराहा जाता था । यह परम्परा आज भी प्रचलित है ।

भरत ने वर्णों के आधार पर गायन में जो छन्द निर्माण किये उनको अलंकार कहा, और वैसी ही नियमबद्ध रोक्क छन्द-क्रिया जो वीणा पर की जाती थी उसको उन्होंने धातु कहा ।

गत तीन शताब्दियों से संगीतकार साहित्य से और साहित्यकार संगीत से दूर होते चले गये, इसलिए एक विषय दूसरे विषय के विद्वान् के लिए अज्ञेय हो गया । इस प्रकार साहित्य और संगीत का सम्बन्ध टूट गया । अतः जो परिभाषायें आज के विद्वानों ने दी हैं, वह सब काव्य को ही आधार मानकर लिखी गयी हैं । छन्द का मूल तत्त्व लय है ।

लय, संगीत और काव्य दोनों में वर्तमान है । काव्य में भाषा प्रधान और लय गौण है, संगीत में स्वर प्रधान और लय गौण है । परन्तु काव्य में लय परोक्ष रूप से चलती है और आह्लादकारी होती है । संगीत में लय प्रत्यक्ष रूप से चलती है । काव्य और संगीत दोनों में भाषा और स्वर उनके शरीर हैं, उनकी प्राणदायिनी शक्ति लय है । लय उनमें जीवन फूँकती है । अतः उपरोक्त तथ्यों के आधार पर हम यह कह सकते हैं कि निश्चित अक्षर वाली, यति, विराम और छेद आदि से युक्त प्रसन्नतादायक आह्लादकारी निःशब्द रचना को भी छन्द कहा जाता है

रचना सार्थक शब्दों से बनी हुई हो अथवा निरर्थक शब्दों से बनी हुई हो, वह छन्द कहलाती है। उदाहरण के लिए -

न न ना । न न ना । न न ना । न न ना

इस निरर्थक अक्षरों की पद-रचना में हमें निश्चित रूप से तोटक छन्द के दर्शन होते हैं, जो चार स्मरण के आधार पर बनता है। इसी तरह के और भी कई उदाहरण दिये जा सकते हैं।

छन्द के नियत अक्षर, निश्चित स्थान पर विराम, बल-अबल के साथ उच्चारण उसकी अन्तर्निहित लय को प्रगट करता है। उदाहरण के लिए "रघुपति राघव राजा राम, पतित पावन सीता राम" - इस पद की अर्धालि "पतित पावन" में यदि हम पतित के त को पावन के पा से पहले जोड़ दें और ति के ऊपर विराम दें, तब इसका स्वस्व बनेगा - "पति तपावन सीता राम"। इस प्रकार अर्थ का कुअर्थ हो जायेगा। अतः छन्द के जो नियम हैं, उन्हीं के अनुस्यू उच्चारण करने पर छन्द का स्वस्व, उसका अर्थ और लालित्य रह सकता है।

छन्द में लय के नियामक तत्व है लघु-गुरु, और प्रदर्शिकारी तत्व हैं विराम और बल-अबल से उच्चारण। छन्द में इनका उचित उपयोग ही, छन्द का श्रोता को रसमान कराता है।

काव्य और संगीत दोनों की माता ध्वनि है, ये दोनों सहोदर भाई जैसे हैं। सार्थक शब्दों का आनन्द लेने के लिए भाषा का ज्ञान होना आवश्यक है, परन्तु संगीत में निरर्थक अक्षरों वाले छन्द के लिए संगीत के ज्ञान की आवश्यकता नहीं है, क्योंकि काव्य मस्तिष्क-गम्य है और संगीत हृदय-ग्राही है।

### ॥३॥ छन्द की आवश्यकता : =====

"आवश्यकता आविष्कार की जन्मनी है ।" भारतीय साहित्य, वैदिक और लौकिक संगीत, गार्धर्व मार्गी और देशी - सभी में छन्दों का प्रयोग हुआ है । वैदिक वाङ्मय अर्थात् चारों वेद, ब्राह्मण ग्रन्थ, उपनिषद्, शिक्षाग्रन्थ, संहित-ग्रन्थ, प्रतिशाख्य-ग्रन्थ आदि सभी छन्दोमय हैं ।

छः शास्त्रों के मूलग्रन्थ, उपवेद ग्रन्थ, पुराण ग्रन्थ, इतिहास, महाभारत और रामायण तथा अन्य काव्य और कथाग्रन्थ - सभी छन्दों में ही लिखे गये । वैदिक काल से लेकर ईसा के जन्मकाल तक सैकड़ों ग्रन्थों की रचना भारतवर्ष में छन्दों के ही आधार पर हुई है, जिनमें से बहुत से ग्रन्थ आज प्राप्य नहीं हैं ।

इतना विपुल भण्डार छन्दों में क्यों रचा गया ? यह एक स्वाभाविक जिज्ञासा है । वैदिक छन्दों के निर्माण के बारे में एक पौराणिक कथा मिलती है । जिसमें ऐसा कहा गया है कि दुष्ट-बुद्धि असुरों के द्वारा वैदिक मन्त्रों का दुस्प्रयोग न हो - यह आवश्यकता उस काल के श्रेष्ठ महर्षियों को हुई, इस कारण उन्होंने वेदों की श्रृंखलाओं को छन्दोबद्ध कर दिया ।

छन्दोबद्ध करने के लिए उन्होंने छन्दों के उच्चारण को बल, अबल, कर्षण, यति, विराम आदि के द्वारा ऐसा नियमबद्ध कर दिया, जिसका गुरु-मुख से सीखे बिना उक्ति और शुद्ध उच्चारण करना असम्भव हो गया । इस प्रकार वैदिक मन्त्रों का दुस्प्रयोग न होने पावे, इसके लिए उन्होंने छन्दों को साधन बनाया और इसीलिए उन्होंने छन्द को मन्त्र के ढक्कन के रूप में प्रयोग किया । इस प्रकार यास्क द्वारा की गई छन्द की निरुक्ति सटीक हो गयी और वेदमन्त्र भी सुरक्षित हो गये ।

उपरोक्त कथा हमको एक विशेष तथ्य की ओर इंगित करती है । वेदों की श्रृंखलाएँ इस प्रकार परवर्ती काल के लिए छन्दोबद्ध होने पर सुरक्षित अवश्य हो गयीं । भारतीय साहित्य का विपुल भण्डार, जिसका हम ऊपर उल्लेख कर चुके हैं, वह भी छन्दोबद्ध इसलिए लिखा गया कि उसकी सुरक्षा हो सके । गद्य-रचना से पद्य-रचना करना कठिन है, परन्तु हमारे उन श्रेष्ठ मनीषियों ने अपने विचारों और ज्ञान को छन्दोबद्ध करना इसलिए आवश्यक समझा कि छन्दोबद्ध रचना ही गुरु-शिष्य-परम्परा में कण्ठस्थ रह सकती है । इस प्रकार उनके महान् ग्रन्थ पीढ़ी-दर-पीढ़ी गुरु से शिष्य के पास निरन्तर हस्तान्तरित होते रहे और आज भी हमें सुलभ है । यह बात ज्ञातव्य है कि गद्य-रचना को रटकर स्मृति में सँजोकर रखना अत्यन्त कठिन है । पद्य-रचना निश्चित रूप से बहुत सरलता से कण्ठस्थ की जा सकती है और इस प्रकार नष्ट होने से बचाई जा सकती है । स्मरण रहे कि ईसा के कितनी ही शताब्दियों के बाद तक छापाखाने की कोई सुविधा नहीं थी । शिष्याण गुरुओं से छन्दोबद्ध रचनाएँ प्राप्त करते थे, और उनको रटकर भावी पीढ़ियों के लिए सुरक्षित रखते थे । अतः ज्ञान की सुरक्षा के लिए छन्द का आविष्कार किया गया ।

छन्दशास्त्र का धीरे-धीरे विकास हुआ, वैदिक और लौकिक छन्द बने । भारत की सभी भाषाओं में छन्दों का प्रयोग दिखाई देता है । हम इस निष्कर्ष पर पहुँच सकते हैं कि मानव को ज्ञान की सुरक्षा के लिए और विस्तार के लिए एक साधन की आवश्यकता पड़ी थी । उस आवश्यकता को छन्द ने ही पूरा किया । यह कार्य केवल हमारे देश में ही नहीं हुआ, बल्कि अन्य प्राचीन सभ्यताओं वाले देशों में भी प्राचीन ग्रंथों का निर्माण छन्दोबद्ध ही हुआ है । पाश्चात्य देशों में भी उनकी प्राचीन श्रेष्ठ रचनाएँ छन्दोबद्ध हैं ।

आदि सभी स्थितियों में ताल के कलाविधि में गुरु को ही मान्यता दी है । यथाक्षर चच्चत्पुट 8 मात्रा का ताल है और चाक्षुट 6 मात्रा का ताल है । यद्यपि यथाक्षर स्थिति में चच्चत्पुट और चाक्षुट दोनों में ही चार कलायें होती हैं, परन्तु द्विकल या क्षुक्ल होने पर भी चच्चत्पुट की कलायें चार ही रहेंगी परन्तु चाक्षुट की कलायें तीन हो जायेंगी । जैसे - द्विकल चाक्षुट की स्थिति 55,55,55 = 12 लघु मात्रा । इस प्रकार चाक्षुट ताल के द्विकल, त्रिकल, षडकल आदि किसी भी कलाविधि में उसके पादांश तीन ही बनेंगे । यही स्थिति सम्पक्वैष्टक, षडपितापुत्रक और उदट - इन तालों की भी होगी । अतः यह चारों ताल त्रयश्च जाति के ही माने गये हैं । चच्चत्पुट ताल द्विकल, क्षुक्ल, अष्टकल - किसी भी स्थिति में चतुरश्र ही रहेगा ।

भरत ने चतुरश्र और त्रयश्च यह दो ही जातियाँ आधारभूत मानी हैं । इनको उन्होंने तालयोनि कहा है । अभिनवगुप्त और शारंगदेव ने तालयोनि शब्द से यह आशय प्रगट किया है कि इन दो जातियों के मिश्रण, उलट-पुलट {व्युत्क्रम} आदि से असींख्य तालों का निर्माण हो सकता है ।

भरत ने अपने मार्ग ताल विधि में छन्द-निर्माण में गुरु और दो की संख्या को प्रधानता दी है । उन्होंने छन्द-निर्माण में अधिकांशतः द्विवार्षिक गणों का ही प्रयोग किया है । उनमें ही लघु आदि का प्रयोग करके छन्द में वृद्धि की है । सम्भक्तः छन्दशास्त्र का विकास, कामगण और बाणगण की स्थापना उस समय तक नहीं हो पायी थी ।

छन्दशास्त्र के आधारभूत नियम, गुण, अलंकार आदि अवयवों का वर्णन हमें भरत के नाट्यशास्त्र में मिलता है । परवर्ती काल में छन्दशास्त्र का विकास उद्वृक्ष के रूप में हमें शारंगदेव के काल तक आते-आते मिलता है ।

भरत ने गीतकों और ध्रुवागान के पदों में छन्दों और तालों का निश्चित निरूपण किया है ।

उपरोक्त वर्णन से यह स्पष्ट होता है कि मार्गीय गान पद्धति में छन्द का विशेष स्थान था ।

॥उ॥ आधुनिक तालों में छन्द का निस्पण :

छन्दों के विकास के बारे में दो प्रकार की मान्यता को विद्वानों ने लिखा है । एक प्रकार में छन्दों के उद्भव का सम्बन्ध पौराणिक कथा से जोड़कर ब्रह्माजी को उसका आदिमोत बताया गया है । दूसरा प्रकार वैज्ञानिक ढंग से आदिमानव से जोड़ा गया है । हमारी चर्चा का विषय वैज्ञानिक दृष्टिकोण से छन्द के इतिहास के बारे में विचार करना है।

आदिम मानव अपने मूल भावों की तृप्ति होने पर, अथवा प्रकृति के सान्निध्य में किसी दृश्य को देखकर अथवा अनुभव करके जब आनन्द-तिरेक में झूमता था, कूदता था, हाथ-पैर हिलाता था और मुख से विविध प्रकार की ध्वनियाँ निकालता था, तब उसकी इन सारी क्रियाओं में ही छन्द और संगीत के बीज छिपे हुए थे ।

आदिमानव ने अपने भावों के प्रगटीकरण के लिए एक विशेष गति में हाथ और पैरों को हिलाया । उसके हाथों का हिलाना आर्तक रूप में होता था । यह आर्तक रूप ही ताल का जनक है । ताल के निर्माण में एक निश्चित गति, निश्चित क्रिया छण्डों के आर्तन का विशेष स्थान है । इन आर्तनों के बिना ताल के स्वस्व का प्रगटीकरण हो ही नहीं सकता ।

छन्द के निर्माण में भी एक विशेष स्थान पर विशेष मात्रा, अथवा वर्णों की संख्या के बाद यति होती है । उसकी विशेष गति होती है और उसका बार-बार आर्तन होता है । यह आर्तन वैदिक छन्दों और अपवादस्वस्व कुछ अन्य छन्दों को छोड़कर, छन्द के स्वस्व के प्रगटीकरण के लिए अत्यावश्यक है ।

भाषा और संगीत दोनों की जननी ध्वनि ही है। नायटिमका



वाक् से संगीत की ओर वर्णात्मिका वाक् से भाषा की उत्पत्ति हुई - ऐसी मान्यता संसार के सभी विद्वानों की है । आदिम मानव को जल वर्णात्मिका ध्वनियाँ मिल गयीं, तब उन ध्वनियों का विकास वर्ण, शब्द, वाक्य और भाषा के रूप में हुआ ।

इस प्रकार ताल को जब भाषा मिल गई, तब आदिम छन्द की उत्पत्ति हुई होगी । छन्द अथवा ताल में यह सारी क्रियायें आवर्तक रूप में ही होती हैं । लयबद्ध और निश्चित मात्राओं पर यति के आवर्तन से ही ताल का निर्माण हुआ । इसी प्रकार सरल वाक्यों के जयबद्ध आवर्तन से ही छन्द का रूप बना होगा । इन आवर्तनों का कालखण्ड भी प्रारम्भ में दो, तीन, चार मात्रा-काल में होता होगा । इस प्रकार : मात्रिक छन्दों का प्रारम्भ हुआ । प्रत्येक क्रिया को आवर्तन के रूप में करने की मानव की सहज प्रकृति है । इसी कारण से आवर्तक छन्द पहले बने । मानव की बुद्धि का जब विकास हुआ, शास्त्रों का निर्माण हुआ और गणों का निर्माण भी उसने कर लिया, तब वर्णवृत्तों का निर्माण सम्भव हुआ होगा । इन गणों के आधार पर सरल और व्युत्क्रम रूप से, लघु और गुरु के सहयोग के अथवा बिना सहयोग के विविध प्रकार के छन्दों का निर्माण हुआ । संगीत में भी निरर्थक अक्षरों के आधार पर स, रे, ग, स, रे, ग, म, स, रे, ग, म, प आदि त्रिवर्णिक, चतुर्वर्णिक एवं पञ्चवर्णिक जैसे छन्दों का निर्माण हुआ ।

वैदिक छन्द वर्ण-संख्याओं के आधार पर ही बने । संस्कृत के छन्द अधिकांशतः वर्णवृत्तों के आधार पर ही बने । वर्णवृत्तों में तुकान्त होना आवश्यक नहीं था । प्राकृत में मात्रिक छन्दों का बाहुल्य है । अपभ्रंश में मात्राधारित-तालछन्दों का प्रयोग हुआ है । अपभ्रंश से विकसित छन्द थे - डिगल छन्द । डिगल छन्दों की पढ़ान्त के समय, तालवाधों का प्रयोग अथवा ताली देकर ताल का प्रयोग दिखाना आवश्यक था । यह

परम्परा राजस्थान और ब्रज में भी बहुत काल तक रही, परन्तु बाद में लुप्त हो गयी । परन्तु डिगल कवियों ने उसे आज भी गुजरात में सुरक्षित रखा है । गुजराती भाषा के 'बृहत् पिंगल' नामक ग्रन्थ में किस छन्द में किस ताल का प्रयोग हो, इसका भी निस्पष्ट किया गया है । इसी परम्परा का कुछ रूप हमें बुन्देलखण्ड में आल्हा के पाठ और महाराष्ट्र में पवाड़ा के पाठ के अंतर पर ताली अथवा ढोलक बजाकर, ताल छन्द के स्वस्व में दिखाई देता है । पाठ के विषय में पाठ के लिए सुस्वर और लययुक्त होना आवश्यक है, इसके शास्त्रोक्त नियमन के विषय में मैं पहले लिख चुकी हूँ ।

उपरोक्त परम्पराओं के आधार पर ही डॉ० वेलणकर और डॉ० व्यास ने भी छन्दों के पाठ में ताल-वाद्यों का प्रयोग होता था - ऐसा लिखा है ।<sup>1</sup>

मात्रिक छन्दों की परम्परा बहुत पुरानी है । भरतमुनि ने भी अपने नाट्यशास्त्र में दो मात्रिक {आर्या, वानवासिका} छन्दों का वर्णन किया है । परकीर्तिकाल में 16 मात्रा के जो छन्द बनें, उनका मूल सम्भक्तः वानवासिका नामक छन्द में ही था । मात्रिक छन्द में लय मूल-रूप से रहती ही है । आवर्तन मात्रिक छन्द की विशेषता है । मात्रिक छन्द सहज रूप में विकसित हुए और वर्णवृत्त मानव की बुद्धि के श्रम का फल है । वर्णों की इस्व-दीर्घ, लघु-गुरु, दो प्रकार की संज्ञायें प्रयोग में आती हैं । कई बार साधारण रूप से लोग इस्व-दीर्घ को लघु-गुरु का पर्यायवाचक समझते हैं, परन्तु ऐसा नहीं है । इस्व-दीर्घ का संबंध व्याकरण

---

1. भा०सं० में ताल छन्द

से है । उनका प्रयोग उच्चारण कैसे हो, इसलिए किया जाता है । लघु-गुरु यह संज्ञायें संगीत और साहित्य दोनों में प्रयुक्त होती हैं । लघु-गुरु का प्रयोग तालक्रिया और उच्चारण के काल की लम्बाई से सम्बन्धित है ।

तालों के आधार पर बने छन्दों को हम ताल-छन्द कह सकते हैं । इन छन्दों का नियमन तालसूक्त गण और यति के आधार पर ही होता था । तालों का निर्माण तो मात्रा संख्या, यति, गण, लघु-गुरु के आधार पर ही होता है । एक ही मात्रा संख्या वाले कई ताल हैं । परन्तु उनकी मात्रिक यतियाँ भिन्न-भिन्न हैं । यद्यपि पूरे आवर्तन का कालखण्ड एक बराबर होता है, परन्तु उनकी भिन्नता यति के आधार पर स्पष्ट दिखाई देती है । इन छन्दों के वर्णों का काल-नियमन ताल की मात्राओं से होता है ।

#### ताल-छन्दों की विशेषता -

1. सम्पूर्ण मात्रा संख्या के साथ-साथ विशिष्ट मात्रा खण्डों का सृजन ।
2. विशिष्ट स्थानों पर विशिष्ट गणों का विधि-निषेध ।

उदाहरण के लिए मात्रिक छन्दों में ताल के एक आवर्तन की समाप्ति के बाद, यदि समाप्ति लघु से हुई है तो दूसरे आवर्तन का आरम्भ प्रायः 5 से ही होता है । इस प्रकार तालखण्ड अलग-अलग मालूम पड़ते हैं । जैसे - पादाकुलक छन्द में पहले तालखण्ड का प्रारम्भ लघु से होकर 5 पर समाप्त होता है, दूसरा 5 से प्रारम्भ होकर 5 पर ही समाप्त होता है । तीसरा खण्ड लघु से प्रारम्भ होकर 5 पर समाप्त होता है और चौथा खंड लघु से प्रारम्भ होकर गुरु पर समाप्त होता है । इस व्यवस्था में हम देखते हैं कि पहले खण्ड की अन्तिम मात्रा और अगले खण्ड की पहली मात्रा लघु नहीं होती । क्योंकि दोनों मात्रायें यदि लघु रहेगी, तब व्याकरण-

शास्त्र के अनुसार दीर्घ हो जायेगी और तालखण्ड अलग-अलग नहीं मालूम होंगे । इस प्रकार ताल के अगले आवर्तन की पहली मात्रा बलहीन नहीं हो सकेगी । इसी कारण 'बृहत् पिंगल' में ताल-छन्दों में जगण से ताल प्रारम्भ करने का निषेध है ।

छन्दों में रासक और चर्चरी छन्दों का भी वर्णन है। संगीत-रत्नाकरकार ने अपने प्रबन्धों में रासक और चर्चरी प्रबन्धों का भी वर्णन किया है । यह प्रबन्ध रासक और चर्चरी ताल में ही गाने-बजाने का आदेश शारंगदेव ने दिया है । यह दोनों छन्द लोकगीतों में प्रयुक्त होते थे, इसलिए हम ऐसा अनुमान लगा सकते हैं कि इन प्रबन्धों का निर्माण लोक-संगीत के आधार पर ही हुआ होगा ।

उपरोक्त तथ्यों के आधार पर हम यह निश्चित रूप से कह सकते हैं कि ताल और छन्द का सम्बन्ध प्रारम्भिक काल से चला आ रहा है । छन्दों और तालों का निर्माण अन्योन्याश्रित रूप में ही प्राचीन काल से संगीत और साहित्य के आचार्य करते रहे हैं । यह बात आज के युग में सम्भवतः कुछ लोगों को सन्देहात्मक प्रतीत हो सकती है । प्राचीन काल से लेकर मध्ययुग तक संगीत के आचार्य साहित्य के भी पूर्णरूप से ज्ञाता होते थे और इसी प्रकार साहित्यशास्त्री भी संगीत पक्ष को समझते थे । प्राचीन काल की बात न करके, 18वीं शताब्दी के श्रेष्ठ साहित्यशास्त्री महाकवि देव संगीत के भी धुरन्धर ज्ञाता थे, जिनसे सदांरग जैसे संगीत के मूर्धन्य कलाकार ने भी संगीत और साहित्य की शिक्षा ली थी । इसका उल्लेख सदांरग के शिष्य, भूतीजे और दामाद अदांरग {फीरोजखाने} ने अपनी हस्तलिखित पुस्तक में किया है । यह पुस्तक रामपुर राज्य की लाहबेरी में सुरक्षित है - ऐसा आचार्य बृहस्पति ने लिखा है ।

- प्राचीन काल और मध्ययुग के जितने भी संगीत विषयक ग्रन्थ

संस्कृत में लिखे गये हैं, वे सभी कविता में ही लिखे गये हैं । इससे भी यह तथ्य उजागर होता है कि संगीतशास्त्रियों के लिए साहित्य अछूता नहीं था और उनका साहित्य पर भी पूरा अधिकार होता था । इसीलिए विभिन्न प्रबन्धों, अष्टपदियों और स्फुटों की रचना तालों के आधार पर ही हुई । मध्ययुग में जब प्रबन्ध गायकी का ह्रास हो गया और ध्रुवपद गायकी का उदय हुआ जिसकी भाषा हिन्दी थी, तब ध्रुवपद के श्रेष्ठ ~~वाग्गेय~~ वाग्गेयकार नार्यंक ~~बैजू~~ बैजू {आचार्य बैजनाथ} ने ध्रुवपद गायकी के योग्य एक छन्द का निर्माण किया । उन्होंने अपनी अधिकांश श्रेष्ठ ध्रुवपदों की रचना उसी छन्द में की है और उस छन्द का नाम है - घनाक्षरी । बाद के काल में हिन्दी भाषा के कवियों को यह छन्द इतना रुचिकर लगा कि उन्होंने भी ब्रजभाषा में अस्मय पदों की रचना इसी छन्द में की है । हिन्दी के कई विद्वानों ने घनाक्षरी छन्द के निर्माता सूरदासजी को माना है । मेरा उनसे मतभेद है ! मेरा नम्र निवेदन है कि नायक बैजू का काल महाकवि सूरदास से काफी प्राचीन है । इस प्रकार ताल और छन्दों का अन्योन्याश्रित सम्बन्ध है, इस तथ्य में कोई शंका नहीं दीखती है ।

छन्दों में ताल का निरूपण करने से पहले एक-दो बातें हमें और ध्यान में रखनी होंगी ।

वर्णवृत्तों में लघु-गुरु की इकाई की स्थिति निश्चित होती है, वह बदली नहीं जा सकती । इसके विपरीत मात्रावृत्त में मात्रा निश्चित होती है । लघु-गुरु की स्थिति इन छन्दों के भिन्न-भिन्न पादों में अथवा भिन्न पद रचनाओं में भिन्न-भिन्न हो सकती है ।

जिस प्रकार वर्णवृत्तों में लघु-गुरु का क्रम निश्चित है, ठीक उसी प्रकार से मार्ग तालों में लघु-गुरु का क्रम निश्चित है । देशी तालों में भी, जिनका वर्णन हमें संगीतरत्नाकर में मिलता है, लघु-गुरु का क्रम निश्चित है ।

आजकल के व्यवहार में प्रचलित तालों में मात्रा-संख्या और मात्रा-खण्डों का ही महत्व है। इस प्रकार हम तालों को दो वर्गों में बाँट सकते हैं। एक वह वर्ग जिसमें मार्ग और देशी ताल होंगी, जिनकी लघु-गुरु की स्थिति निश्चित है। दूसरा वह वर्ग होगा जिसमें आज के प्रचलित ताल होंगे, जिनमें मात्रा-संख्या और मात्रा-खण्ड तो निश्चित हैं परन्तु लघु-गुरु की स्थिति का कोई निश्चित नियम नहीं है। आधुनिक तालों का निर्माण लघु के आधार पर ही हुआ है। लघुमान एक मात्रा-काल है। दीपचन्दी और धमार जैसे अपवादों में गुरु का प्रयोग हम देख सकते हैं, परन्तु कण्ठक्रिया निःशब्दा है। उदाहरण का लम्बा करके ही प्रयोग होता है। इन प्रचलित तालों में भी, जिनमें मात्रा-संख्या की ही प्रधानता है, एक ही मात्रा-संख्या वाले तालों में मात्रा-खण्डों के विभाजन और विराम के स्थान बल-अबल अलग-अलग हैं। छन्दों में भी वर्णगणों की समानता होने पर भी पाठ की लय में भेद होने पर लय-भेद के कारण छन्द भिन्न हो जाते हैं। उदाहरण के लिए चार सगण वाला तोटक छन्द और आठ सगण वाला दुर्मिल-सवैया छन्द अलग-अलग हैं, क्योंकि उनमें लय-भेद है। तोटक छन्द की गति सवैया की तुलना में द्रुत है, जोरदार है और उछलती हुई है। अतः इस छन्द का वीररस और रौद्ररस के लिए ही कवियों ने प्रयोग किया है। सवैया छन्द इसके विपरीत मन्द गति का होता है और उसकी चाल भी सरल होती है। तोटक छन्द 16 मात्रा का छन्द है। उसके मात्रा-खण्ड भी चार-चार मात्राओं के हैं। फिर भी तीन ताल, त्रिममें 16 मात्रा भी हैं और चार-चार मात्रा के खण्ड भी हैं, लयभेद से तोटक के अनुस्यू नहीं हो सकता, क्योंकि तीन ताल की चाल सरल है और तोटक छन्द की चाल उछलती हुई है। तीन ताल के अनुस्यू सवैया छन्द हो सकता है

जिस प्रकार लयभेद से भिन्न-भिन्न छन्दों का निर्माण हुआ है, उसी प्रकार एक ही मात्रा-संख्या और मात्रा-खण्डों वाले ताल भी

-भेद के कारण अलग-अलग बने । उदाहरण के लिए तीव्रा और स्पक, रा और दीपचन्दी, तिलवाड़ा और तीन्ताल - उपरोक्त तीनों ढ़ियों में मात्रा-संख्या और विभाजन 3, 2, 2, 3, 4, 3, 4, 4, 4, 4, 4 है, परन्तु तीव्रा, झमरा और तिलवाड़ा - इनकी लय विलम्बित है, का प्रयोग द्रुत लय में नहीं होता । इसके विपरीत स्पक, दीपचन्दी र तीन्ताल - यह मध्य और द्रुत लय के ताल हैं, इनकी गति चल है। ~ रवा, दादरा इनकी गति और चाल है । यह द्रुत गति में ही श्रोता आनन्ददायक लगते हैं ।

छन्दों में तालों का निष्पण करने के लिए छन्दों के मात्रा-ओं, सम्पूर्ण मात्राओं और उनकी लय के अनुस्प दो तालों का चयन करना आवश्यक होता है । तालों में छन्दों का निष्पण दो प्रकार से होता । प्रथम - तालों की छन्दों के अनुस्प रचना के आधार पर और द्वितीय-न के बोलों-परनों की छन्दों के अनुस्प रचना । हम आगे दोनों ही ार के उदाहरणों को प्रस्तुत करेंगे ।

छन्दों में तालों के निष्पण से पहले एक विशेष तत्व पर हमें ार करना होगा, जिसका नाम है कर्षण । कर्षण का प्रयोग केवल संगीत ी होता है, छन्द या ताल में नहीं । परन्तु कर्षण फिर भी ताल और ा से सम्बन्धित है, इसलिए इसका विचार आवश्यक है । कर्षण का अर्थ - खींचना । संगीत में गायन और वादन के स्वरों को लम्बाने का नाम ा है । यह कर्षण गेय पद के किसी भी अक्षर, जो प्रायः गुरु होता है, ी गुरु मात्रा को लम्बा करके किया जाता है । कर्षण करते हुए गायक-क एक ही स्वर को खींचकर लम्बा कर सकता है और काल-खण्ड को ा सकता है, अथवा कर्षण में कई स्वरों का प्रयोग, मीड़, मुर्की आदि त के सौन्दर्य-वृद्धि के तत्वों का समावेश करके कर सकता है । ध्रुवपद-

शैली की गायकी में इस कर्षण का प्रयोग होता है, परन्तु अधिक लम्बा कर्षण नहीं होता है। विलम्बित छयाल की गायकी में कई-कई मात्रा-काल का कर्षण किया जाता है। कर्षण एक ओर जहाँ गायन-वादन की सौन्दर्य-वृद्धि का साधन है, वहीं कई बार ताल-व्यवस्था के लिए भी आवश्यक है। तालों में भी कर्षण का प्रयोग होता है, जैसे - दीपचन्दी के ठेके में दूसरी, छठी, दसवीं, तेरहवीं मात्रा के बोल का कर्षण करके अगली मात्रा-पूर्ति होती है।

छन्दों की तत्सम तालों का चयन करने में एक विशेष दृष्टिकोण अपनाना होगा। केवल मात्रा-संख्या अथवा वर्ण-संख्या को आधार मानकर ही तत्सम रूप नहीं चयन किये जा सकते। छन्द की लय, यति, मात्रा अथवा वर्ण-संख्या आदि सभी पर ध्यान देकर ही हम तदस्य ताल खोज सकेंगे।

सभी छन्द जो आज प्राप्य हैं, उनमें से कुछ के स्टीक रूप से लय मात्रा और वर्ण-संख्या आदि के अनुस्य ताल आज प्राप्य नहीं हैं। हाँ, छन्दों में जिन लयों का बर्ताव होता है, उन सभी लयों का बर्ताव श्रेष्ठ मादौगिक करते रहे हैं और यह बात उनकी बन्दिशों में दूँदी जा सकती है। तत्सम तालों का चयन करने में यह ध्यान रखना आवश्यक है कि आधुनिक प्रचलित तालों की प्रत्येक मात्रा का मान एक लघु होता है। तालों की बन्दिशों के पाठ की सुगमता के लिए उनके ठेकों अथवा परनों का उच्चारण ह्रस्व या दीर्घ किसी भी प्रकार से करने की छूट है। उदाहरण के लिए चार ताल के ठेके की पहली चार मात्राओं को देखें। धा धा दि ता - इन चार वर्णों में प्रथम दो और चौथे वर्ण का उच्चारण दीर्घ होता है और तीसरे वर्ण दि का उच्चारण ह्रस्व होता है। परन्तु इन चारों वर्णों का मात्रा-मान एक-एक लघु ही है। ताल वर्णों के उच्चारण की यह छूट भरत-



मुनि ने नाट्यशास्त्र में तालवर्णसमूह के, जैसे -झन्ट, दिगदिग आदि के उच्चारण के बारे में व्याख्या करते हुए दी है । इसके विपरीत छन्दशास्त्र में यदि हम दीर्घ अक्षर का प्रयोग करेंगे, तो इनका मूल्य मात्रिक छन्दों में गुरु अर्थात् ४ दो मात्रा का हो जायेगा । ताल में प्रयुक्त अनुस्वार अथवा हलन्त अक्षर का मूल्य नहीं होता और उसको अवनद्य वाद्य के ऊपर पृथक् आघात देकर बजाया भी नहीं जाता ।

कृ तालों के ठेकों में एक वर्ण का आघात करके उसकी ध्वनि से ही उससे अगली मात्रा की पूर्ति की जाती है । इस पूर्ति का कालखण्ड एक मात्रा का होता है । उदाहरण के लिए दीपचन्दी के ठेके में तीसरी मात्रा, सातवीं मात्रा, दसवीं मात्रा और चौदहवीं मात्रा की पूर्ति, उनसे पहली मात्रा के आघात से की जाती है और उपरोक्त मात्रा पर कोई आघात नहीं दिया जाता । इसी प्रकार धमार के ठेके में सातवीं और चौदहवीं मात्रा-ध्वनि से ही पूर्ति होती है । इसको हम ताल-विधान में भी कर्षण के रूप में देख सकते हैं ।

#### ठेका दीपचन्दी

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
धा	धी	5न	धा	धा	धी	5न	ता	ती	5न	धा	धा	धी	5न

#### ठेका धमार

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
क	धि	ट	धि	ट	धा	5	गे	ति	ट	ति	ट	ता	5

कई ठेके ऐसे भी हैं जिनमें आधी मात्रा-काल अकार अथवा ध्वनि से ही पूरा किया जाता है । जैसे - कव्वाली ताल

ठेका कव्वाली, स्तिरखानी या कव्वाली -

1 2 3 4 5 6 7 8  
ताधि स्ता ताधि स्ता ताधि स्ता ताधि स्ता

॥ताल दीपिका, तीसरा भाग॥

छन्द के ग्रन्थों में दो मात्रा से लेकर 36 मात्रा तक के आवर्तन वाले छन्द प्राप्त हैं। इनमें से अधिकांश छन्द न तो प्रयोग में ही आते हैं और न ही ताल छन्दों के रूप में प्रयुक्त होते हैं। इसी प्रकार दो मात्रा से लेकर 120 मात्रा तक के तालों का वर्णन तालशास्त्र में और श्रेष्ठ मारदीगकों के द्वारा बताया गया है। तीन मात्रा के पटताल को मारदीगक व्यवहार में लाते थे। इस ताल का ठेका इस प्रकार है -

1 2 3  
धागे तिट क्त

इस ताल का वर्णन संगीतरत्नाकर में 'षटताल' के नाम से किया गया है - "द्रुतभिः षडभिस्तु षटतालः"। इस ताल का निर्माण 6 द्रुतों के द्वारा होता है। पटताल के ठेके की रचना भी मारदीगकों ने 6 द्रुत वर्णों के द्वारा ही की है। प्रत्येक वर्ण का उच्चारण-काल  $\frac{1}{2}$  लघु के बराबर एक द्रुत कालमान में किया है। परन्तु इसकी गति, लय के अनुरूप कोई भी छन्द हमें नहीं मिलता।

तीन मात्रा का कमल छन्द -

कमल छन्द का निर्माण तीन ॥१११॥ से होता है। मुंशी भिखारीदास ने 'छन्दार्णव' के पृष्ठ 182 पर कमल छन्द का उदाहरण इस प्रकार दिया है -

चरण । चरण । अमल । कमल

इस छन्द की गति और मात्राखण्ड 'दादरा ताल' की गति और खण्ड के अनुस्य है । दादरा ताल 6 मात्रा का है, जिसके तीन-तीन मात्राओं के दो खण्ड हैं । कमल छन्द दो आवर्तन में दादरा ताल में सटीक स्थ. से बैठता है । जैसे -

कमल छन्द ----- वरन, वरन । §छन्दार्णव, पृ० 182§

दादरा का ठेका - धाधीना, धातूना

12 लघु अक्षरों से निर्मित 'तरल नयन' छन्द भी दादरा ताल के अनुस्य है। इस छन्द में 6 मात्रा पर यति है । दादरा ताल इस छन्द में दो आवर्तन में ठीक प्रकार से आता है । तरल नयन का उदाहरण -

कमल वरनि, कनक वरनि। §छन्दार्णव, पृ० 191§

कुछ विद्वानों ने 24 मात्रा और 16 अक्षरों वाले 'पंचामर छन्द' को भी दादरा ताल में फिट करने की चेष्टा की है, परन्तु 'पंचामर छन्द' की गति दादरा ताल के अनुस्य नहीं है ।

चार मात्रा के दो छन्द रमणी और मन्दर छन्द 'छन्दार्णव' में पृष्ठ 182 पर मिलते हैं, जिनके उदाहरण निम्न हैं -

1. रमणी छन्द - §115§

धरनी ररनी रमनी रमनी ।

2. मन्दर छन्द - §511§

ध्यावत ल्यावत चन्दर मन्दर ।

इसके लिए कौ या खयाल का 8 मात्रा का ठेका उचित स्थ. से बैठता है ।

ठेका खयाल या ची - मात्रा 8

1 2 3 4 5 6 7 8  
ता धि नग धि ता ति अ5 धि

॥ताल दीपिका, भाग-3, पृ० 8॥

उपरोक्त ठेका छन्दों के दो आवर्तन में आता है ।

हरि छन्द - चार मात्रा ॥1111॥

जगमहिं सुखनहिं भ्रमतज हरिभज

तीन ताल का अढ़ा ठेका जिसे कहा जाता है अष्टमात्रिक इस छन्द के अनुस्प है ।

अढ़ा ठेका -

1 2 3 4 5 6 7 8  
ना धि ना धि ना ति ना धि

महयुग में तीन ताल 8 मात्रा का ताल माना जाता था । 16 मात्रा के तीन ताल को 'धीमा त्रिताला' कहा जाता है । विष्णु दिगम्बर पदति में और मार्वगिक आज भी तीन ताल की 8 मात्रा ही मानते हैं । दो आवर्तन में उपरोक्त ठेका, छन्द के पूर्णतया अनुस्प है ।

वीर छन्द - ॥1151॥, मात्रा 5

हस्मीर अरुभीर बस्धीर रघुवीर ।

॥छन्दार्णव, पृ० 183॥

यह छन्द निम्न ढंग से पढ़ा जाता है और झपताल में ठीक स्प से दो अक्षर आवर्तन में आता है -

1	2		3	4	5		6	7		8	9	10	
ह	रु	.	पी	5	र		अ	रु		भी	5	र	॥ तीर उदं ॥
धी ना			धी	धी	ना		ती ना			धी	धी	ना	॥ ठेका झपताल ॥

मदनक छन्द - मात्रा 6 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥

तरुनि चरन । अरुन वरन । हृदय हरन । मदन करन  
॥ छन्दार्णव, पृ० १८५ ॥

यह छन्द दादरा ताल में स्टीक स्प से बैठता है ।

सात मात्रा के तीन छन्द - शुभगति, रंगी और क्रीड़ा प्रकार में मिलते हैं । इन तीनों छन्दों की गति और लय 'स्पक ताल' के अनुस्प है।  
उदाहरण -

कृ पा ५ । सिं ५ । धो ५ । दी ५ न । बं ५ । धो ५ ॥ शुभगति छन्द, १५५५  
छन्दार्णव, पृ० १८५ ॥

रा ५ ग । रं ५ । गी ५ । श्या ५ म । सं ५ । गी ५ ।  
॥ रंगी छन्द, ५१५५ ॥

यु मे ५ । चा ५ । रो ५ । ह री ५ । ता ५ । रो ५ ।  
॥ क्रीड़ा छन्द, १५५५,  
छंदप्रभाकर, पृ० १२० ॥

उपरोक्त तीनों छन्दों में गुरु अक्षरों के आगे अवग्रह लगाकर हमने उनके दो मात्रा मान को लिखा है । स्पक के ठेके का विभाजन और गति उपरोक्त छन्दों के अनुसार ही है ।

1	2	3	4	5	6	7
ति	ति	ता	धि	धि	धा	धा

तिर्ना छन्द, वार्षिक छन्द है, मात्रा 8 = {5555}, {छन्दार्णव, पृ० 186}

धर्मज्ञाता निर्भयदाता तृणनाहिन्नो जीवैतिन्नो  
तत्सम 8 मात्रा का ठेका लायनी

1 2 3 4 5 6 7 8  
धिधि नाधि नाति नागेतिट तिंती नाधि नाति नागेतिट  
{ताल दीपिका, भाग-2, पृ० 16}

मधुमती छन्द - मात्रा 8 {111115}

तपनिकस्त हो | धरि कब सिर हो |  
विमल वनकती | सुरभि मधुमती |

इस छन्द का एक पाद 8 मात्रा का है। इस छन्द की गति तीन ताल जैसी है। इस छन्द के लिए 8 मात्रा वाला तीन ताल, जिसको हम अदा त्रिताला के नाम से लिख चुके हैं, ठीक बेहता है।

सम्मोहा छन्द - मात्रा 10 = {55555}, {छन्दार्णव, पृ० 187}

उदाहरण -

जो हवे चाहो सन्ता | जो मेरे कन्ता |  
तो भजो कोहा | लोभा सम्मोहा।

उपरोक्त छन्द का 5 गुरुओं से निर्माण हुआ है। उसूलेफाक्ता ताल, जिसे सूलताल कहते हैं, 10 मात्रा का ताल है। इसमें दो-दो मात्राओं का विभाजन है। मृदांगिक संगीतरत्नाकर में वर्णित देकीताल और सूलताल को एक ही मानते हैं। सूलताल का प्रयोग ध्रुव गायकी और पखावज-वादन में ही दिखाई देता है। अतः मैं सूलताल का पखावज का ठेका ही लिख रही हूँ। सूलताल का गठन-चलन इस छन्द के अनुसृत है।

### ठेका सूलताल -

1 2 | 3 4 | 5 6 | 7 8 | 9 10 |  
धा धा | दि ता | तिट धा | तिट क्त | गदि गिन |

सम्मोहा छन्द में 5 मात्रा खण्ड हैं, जो 5 गुरु अथवा 10 लघु से निर्मित हुए हैं। गति सरल है। सूलताल इसके बिल्कुल अनुस्यू बैठता है।

कमल छन्द - मात्रा 10 {11, 11111, 5}, छन्दार्णव, पृ० 188

### उदाहरण -

कख | अखियन | लखिहों | अरु | भुज भरि | रखिहों |

इस छन्द में तीन मात्रा खण्ड हैं, 2, 6 और 10 पर यति है। 10 मात्रा के करालमंच ताल में 10 मात्राये हैं। इसका मात्रा-खण्ड भी 2, 4, 4 है -

### ठेका ताल करालमंच -

1 2 | 3 4 5 6 | 7 8 9 10 |  
धा तिट | किट तक दि ता | तिट क्त गदि गिन | {तालदीपिका,  
भाग-3, पृ० 9}

शिष्या छन्द - मात्रा 14 {5555555}, छन्दार्णव, पृ० 192

इस छन्द का निर्माण सात गुरुओं से हुआ है। आड़ाचार ताल 14 मात्रा का ताल है। इसमें 2, 2 मात्रा के सात विभा हैं। गति सरल है। अतः यह शिष्या छन्द के बिल्कुल अनुस्यू है।

### उदाहरण -

मीं चौ बाँधी जाके ही | नाहीं वाचो ताको जी |

### ठेका आड़ाचार ताल -

धिं त्रक | धी ना | त ना | क त्ता | धी धी | ना धी | धी ना

शुद्धगा छन्द - मात्रा 14 §1555, 1555§, §छन्दार्णव, पृ० 194§

इसके दो खण्ड हैं, जो एक लघु और एक मगण से बने हुए हैं। इनमें 3, 2, 2, 3, 2, 2 पर यति है। अतः यह छन्द स्पक ताल के पूर्णतया अनुस्प है।

### उदाहरण -

अरी | कान्हा | कहाँ | जइहे

### ठेका स्पक -

1 2 3 | 4 5 | 6 7 | §तालदीपिका§  
ती ती ना | धी ना | धी ना |

हरणी छन्द - मात्रा 15 §15115115115§, §छन्दार्णव, पृ० 195§

इस छन्द के मात्रा खण्ड 3, 4, 4, 4 हैं। इन्हीं मात्रा खण्डों से बना हुआ ताल 15 मात्रा की सवारी है। इसमें 3, 4, 4, 4 ऐसे विभाजन हैं। अतः यह ताल हरणी छन्द के बिल्कुल अनुस्प बैठता है।

### उदाहरण -

बसे 5, उर अ, तर में 5, नित ही 5, |

इसमें अवग्रह लगाकर गुरु अक्षर की दो मात्रा दिग्भ्रई है।



ठेका सवारी-

1 2 3 | 4 5 6 7 | 8 9 10 11 |  
 धी ना धीधी | क्त धीधी नाधी धीना | तीकड़ तीना तिरकिट तूना |  
 12 13 14 15  
 कत्ता धीधी नाधी धीना

16 मात्रा के विद्युन्माला छन्द, मत्ता छन्द, क्क छन्द, तीन ताल में उक्ति ठी से बैठते हैं। इनकी गति भी तीन ताल के अनुस्य है।

विद्युन्माला छन्द - मात्रा 16 §55555555§, §छन्दार्णव, पृ० 196§

उदाहरण - दूजै कोप्यो वासो भारी

मत्ता छन्द - मात्रा 16 §55551111, 55§, §छन्दार्णव, पृ० 196§

उदाहरण - आयो आली विषम वसंता

क्क छन्द - मात्रा 16 §51111111111115§, §छन्दार्णव, पृ० 97§

उदाहरण - देव चतुरभुज चरनन परिये

उपरोक्त सभी छन्दों का मात्रा खण्ड 4, 4 का है, जो तीन ताल के अनुस्य है।

16 मात्रा के ऐसे भी छन्द हैं, जिनकी गति कहरवा ताल के अनुस्य है। जैसे - कुसुमविचित्रा छन्द। इस छन्द का निर्माण चार लघु, दो गुरु, चार लघु, दो गुरु, से हुआ है। इस छन्द का चलन कहरवा ताल की तरह चल उछलता हुआ है। आठ-आठ मात्रा के दो खण्डों में सातवीं मात्रा पर बल है।

उदाहरण - चलन कह्यो पे, मोहे डर भारी ।

कहरवा ताल की विशेषता है - सातवीं मात्रा पर बल ।

अतः लय और गति तथा बल के स्थान के कारण कहरवा ताल इस छन्द के अनुस्यू है ।

मणिगुण छन्द 14 गुरु एक लघु से निर्मित होता है । 16 मात्रा हैं । इसमें भी चार-चार मात्रा पर यति है । इस छन्द की गति, यति तीन ताल के समान है ।

उदाहरण - अभिनव । जलधर । समतन । लस्तिम ।

॥छन्दार्णव, पृ० 198॥

ठैका तीन ताल -

ता धिं धिं ता । ता धिं धिं ता । ता तिं तिं ता । ता धिं धिं ता ।

ऊपर हमने आधुनिक प्रचलित तालों में छन्दों का निस्पण किया है । मध्ययुग में बहुत से ऐसे छन्द और ताल थे, जिनका प्रयोग अब नहीं होता है । उदाहरण के लिए रासक, चर्चरी आदि छन्द, जिनके अनुस्यू रासक, चर्चरी प्रबन्ध भी बने और ताल भी बने, परन्तु आज उनका प्रयोग नहीं होता है ।

बहुत से ऐसे छन्द भी हैं, जिनका सटीक रूप से आज के प्रचलित ताल में बैठना कठिन है । परन्तु उन छन्दों का प्रयोग श्रेष्ठ मादंगिक अपनी परनों में किया करते थे । परन्तु अब वह छन्द-प्रयोग समाप्त होता जा रहा है ।

कुछ प्रचलित छन्द ऐसे भी हैं, जिनके अक्षरों पर अधिष्ठित स्वरों का कर्षण करके गायन और वादन में प्रयोग किया जाता है । साधारणतः

उनकी मात्रा अथवा वर्ण सँख्या प्रयुक्त ताल के अनुस्य नहीं होती है । नीचे में उपरोक्त दोनों ही प्रकार के प्रयोगों के उदाहरण प्रस्तुत कर रही हूँ -

तोटक छन्द -

तोटक छन्द का निर्माण चार सगणों के द्वारा हुआ है । यह वर्णवृत्त है । इसके पाद के अन्त में गति होती है । इस छन्द में 12 वर्ण होते हैं, जिनमें चार गुरु होते हैं । एक पाद में चार पाद भाग होते हैं। कई विद्वानों ने इसे 'दादरा ताल' अथवा 'क्रिताल' में दूँसने की कोशिश की, परन्तु इसकी गति भिन्न है । प्रचलित आधुनिक तालों में इसकी गति के अनुस्य कोई ताल दिखाई नहीं देता । इस तोटक छन्द का बर्ताव श्रेष्ठ तबला वादक और माद्रीगिक अपनी बन्दिशों में करते हैं ।

उदाहरण - ति ट धा, ति ट धा, ति ट धा, ति ट धा,  
-----  
          1 1 5 , 1 1 5 , 1 1 5 , 1 1 5 ,

तबले की उपरोक्त वर्णावलि चार सगणों से ही बनी है ।

द्रुतविलम्बित छन्द - §सुन्दरी छन्द§

इस छन्द का निर्माण एक नगण, दो भगण और एक रगण से हुआ है । यह भी 16 मात्रा का छन्द है । यद्यपि यह छन्द भी 16 और 12 वर्णों का है, परन्तु इसकी लय तोटक से भिन्न है । माद्रीगिक इस छन्द को भी अपनी बन्दिशों में प्रयोग करते हैं ।

उदाहरण छन्द का - इतर ताप शतान्यहेच्छया,

क्वितरतांनि अहो क्षुराननं । §छन्द प्रभाकर§

उदाहरण - क ति ट, धा ति ट, धा ति ट, धा त धा  
-----  
          1 1 1, 5 1 1, 5 1 1, 5 1 5

§तालदीपिका, भाग-3§

भुजंगप्रयातम् छन्द -

----- इसका निर्माण चार यगणों से हुआ है । मात्रा मूल्य के हिसाब से इस छन्द का निर्माण 20 मात्रा और 12 वर्णों के द्वारा हुआ है । मात्राओं के आधार पर कई श्रेष्ठ विद्वानों ने इस छन्द को 'झपताल' के अनुस्य बैठाने की बात कही है । परन्तु मेरा उनसे नम्र निवेदन है कि झपताल की लय और भुजंगप्रयातम् छन्द की लय भिन्न है । इस छन्द की लय साँप की गति के अनुसार छन्दशास्त्रियों ने बाँधी है । इस छन्द की लय के अनुस्य कोई प्रचलित ताल प्राप्य नहीं है । श्रेष्ठ मादौगिक इस छन्द का प्रयोग करते रहे हैं ।

उदाहरण - कृ धि त्ता, कृ धि त्ता, कृ धा धा न् । धा  
----- 1 5 5 , 1 5 5 , 1 5 5

§तालदीपिका, भाग-3§

शिरारिणी छन्द -

----- इस छन्द का निर्माण एक यगण, एक मगण, एक नगण, एक सगण, एक भगण, एक लघु और एक गुरु से हुआ है । इसमें 25 मात्राएँ होती हैं और 17 वर्ण होते हैं । इसमें 6 और 11 पर यति होती है । इस छन्द की लय, यति के अनुस्य कोई ताल ठीक नहीं बैठता है । इस छन्द का भी प्रयोग मादौगिक अपनी बन्दिशों में करते रहे हैं ।

उदाहरण - कृधा कृधा तिद्धा कृधित्तिट ताना तिन गिना  
-----

पंचचामर छन्द -

----- इस छन्द का निर्माण जगण, रगण, जगण, रगण, जगण गुरु से हुआ है । यह 16 वर्ण और 24 मात्राओं से बना है । 16 वर्णों के हिसाब से कई विद्वानों ने इस छन्द को तीन ताल में बिठाया है । मेरा नम्र निवेदन है कि इसकी लय तीन ताल से भिन्न है । पंचचामर छन्द की लय उल्लती हुई चलती है । इसके अनुस्य बन्दिशें श्रेष्ठ मादौगिक बनाते रहते हैं ।

उदाहरण - धग्द धग्द धग्द धग्द कृधिट धिट धिट धिट | धा  
-----  
1 5 1, 5 1 5, 1 5 1, 5 1 5, 1 5 1, 5

॥तालदीपिका, भाग-4॥

यह बन्दिश पंचचामर ताल के अनुस्प गणों में बनी है । इसकी चाल पंच-  
चामर छन्द के अनुस्प है ।

नोट - उपरोक्त बन्दिश प्रथम धग्द से आरम्भ हुई है । अन्तिम धा ताल  
-----  
के पुनरावर्तन या सम का सूचक है ।

नीचे मैं एक ऐसे छन्द का उदाहरण लिख रही हूँ, जिस छन्द का निर्माण ही संगीत के लिए किया गया है । घनाक्षरी छन्द का निर्माण नायक ब्रजू ने ध्रुवपद रचनाओं के लिए ही किया है । मनहरण घनाक्षरी में 31 मात्राएँ एक पाद में होती हैं । एक पाद की रचना 8, 8, 8 और 7 वर्णों के आधार पर होती है । इसमें 9 और 15 मात्रा पर यति है । इस छन्द में कर्षण करके 8 मात्राओं और 7 मात्राओं को 12 मात्रा काल में करके ध्रुवपद गाये जाते थे और धार ताल उसमें बजाया जाता था । इस प्रकार यह छन्द ध्रुवपद शैली की गायकी में 12 मात्रा के चोताल के अनुस्प कर्षण के द्वारा बनाया जाता है ।

घनाक्षरी छन्द को ही बाद के काल में कवित्त के नाम से कहा जाने लगा । फ़ख़रुल्लाह ने राजा मानसिंह तोमर द्वारा लिखित 'मानकोतूहल' नामक संगीत ग्रन्थ का अनुवाद फारसी में 'रागदर्पण' के नाम से किया है । इसमें भी उसने ध्रुवपद की गेय रचनाओं को कवित्त के नाम से पुकारा है । घनाक्षरी छन्द में बँधी हुई तीन ताल की बन्दिशें भी श्रेष्ठ तबला बादक बजाते हैं ।

उदाहरण -            1            2            3    4            5            6            7            8            9            10  
 ----- कलितट कलिटधा 5न तलट तलट कृधा तलट धलट कृधा तलट  
                  11    12    13    14            15    16  
                  धा कृधा तलट धा कृधा तलट | धा |

॥ तालदीपिका, भाग-4 ॥

उपरोक्त बल्ललश में भी आधी मात्रा का कर्षण तीसरी मात्रा पर आकार देकर कलया गया है ।

उपरोक्त जलतने भी छलन्द मेंने ललखे हैं उनमें कुछ मात्रलक हैं, कुछ वार्लणलक हैं और कुछ मात्रलक और वार्लणलक दोनों वगों में आते हैं । छलन्दों के तत्सम तालों की खोज में गणों, मात्राओं, मात्राखण्डों के अतलरलक्त ताल अथवा छलन्द और दोनों की प्रकृति और चलन के उपर पूरा त्रलचार करके तत्सम स्प मेंने खोजे हैं । छलन्दों के तत्सम स्पों के अतलरलक्त छलन्दों की यति, चलन और लय के अनुसार तालनालस्त्रियों द्वारा परनों में जो छलन्दों का बतलवल कलया जाता था, उसके भी कलकुल उदाहरण देने की केषुटा की है । इन उदाहरणों में छलन्द का स्वस्प ताल वणों के द्वारा स्पलष्ट दलखलई देता है । इस छलन्द का प्रदर्शन तरलन्ताल, चारताल, स्पताल आदल तालों में श्रेष्ठ मलदीगलक करते रहे हैं । यह ठीक है कल उन छलन्दों का सम्पूर्ण स्वस्प उन मौललक तालों के तत्सम नहीं होता है । भारतीय संगीत पद्धति में लय-वैचलक्ष्य का प्रदर्शन करना गायक-वादक की कलशेषता तो मानी ही जाती है, साथ ही यह लय-वैचलक्ष्य श्रोताओं के ललए भी आनन्ददायक होता है । श्रेष्ठ मलदीगलक छलन्दों के अनुस्प सलर्थक परनों भी बजाया करतेथे। नीचे गीतांगी छलन्द की एक परन का भाग ललख रही हूँ ।

गीतांगी छलन्द सलर्थक परन -  
 -----

+                    1                    0                    1  
 करके कंगन करक गये कलन गढ़त नट नागर कलधर ।

उपरोक्त परन तील ताल की है, जिसका एक आवर्तन मेरे लिखा है ।

उपरोक्त सारे वर्णन से यह बात स्पष्ट होती है कि ताल और छन्द दो सहोदर भाई के समान हैं । मानव और संगीत के इतिहास से यह तो स्पष्ट है कि ताल की मूल लय का जन्म भाषा से पहले हो गया था और मात्रिक छन्दों का विकास भाषा के जन्म के बाद हुआ। वार्गिक छन्द का विकास भाषा के अतिविकसित होने पर ही सम्भव हुआ होगा । तालों का विकास भी इसी प्रकार धीरे-धीरे कितनी ही शताब्दियों में हुआ होगा । कितने ही छन्द मानव-बुद्धि ने हजारों वर्षों में बनाये होंगे। इसी प्रकार तालों की भी संख्या सैकड़ों में तो आज भी संगीतशास्त्र के ग्रंथों में मिलती है । 'स्वरसागर' के रचयिता सेनिया उस्ताद दूल्हाखा ने 16 सौ से अधिक तालों की संख्या बताई है और यह भी कहा है कि उनमें से प्रचार में केवल 16 ताल ही आजकल दीखते हैं।

'सिल्लिपी कारकम' नामक तमिल ग्रन्थ में एक स्थान पर एक लाख तालों के बारे में कहा गया है । 'सिल्लिपी कारकम' की रचना लगभग एक हजार वर्ष पहले हुई थी । उस समय तक भारतीय संगीत पद्धति, उत्तर और दक्षिण - दो भागों में नहीं बँटी थी । यह पुस्तक एक उपन्यास जैसी है । इसलिए हम यह कह सकते हैं कि एक लाख की संख्या में अतिशयोक्ति हो सकती है । 'मृदंगसागर' के रचयिता श्री घनश्याम पखावजी ने लिखा है कि "मृदंग-सम्राट श्री कुदरु सिंहा जी ने रीवा-नरेश राजा त्रिभुवाय सिंह को पूछने पर बताया था कि उनकी तालीम 350 तालों की हुई है और 250 तालों पर उनका पूर्ण अधिकार है और इन तालों को श्री कुदरु जी ने रीवा-नरेश के सम्मुख वादन करके दिखाया था ।"

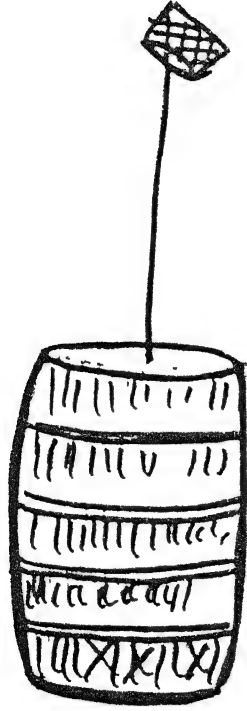
परन्तु आज के श्रेष्ठ तबला-वादक भी 10-12 तालों से अधिक नहीं बजाते हैं और गायक भी 8-10 तालों की बन्दिशों को ही प्रयत्न गाते हैं।

इसी प्रकार छन्दों की भी संख्या छन्दशास्त्रियों ने हजारों में लिखी है, परन्तु प्रचार में बहुत कम हैं। कई छन्दों का गायन-वादन तो अब केवल लोकसंगीत में ही देखने को मिलता है। आचार्य केशवदास ने मध्ययुग में अपनी 'रामचन्द्रिका' की रचना में बहुत से छन्दों का प्रयोग किया है। आधुनिक युग के सड़ीबोली के कवि श्री अयोध्यासिंह उपाध्याय हरिऔध ज ने भी अपने काव्यग्रन्थों में काफी छन्दों का प्रयोग किया है। परन्तु यह अपवादस्वल्प ही माना जाता है। अधिकांश पूर्वजर्तियों और आधुनिक श्रेष्ठ कवियों ने केवल गिनती के ही छन्दों का प्रयोग किया है। लोकसंगीत में अधिक संख्या छन्दों की मिलती है। यह बात ठीक है कि वे छन्द स्वल्प मात्रा अथवा वर्णों के हैं, जैसे - 6 मात्रा अथवा 8 मात्रा। परन्तु उनमें यति, मात्रा खण्ड के भेद स्पष्ट दिस नहीं देते हैं। एक ही मात्रा अथवा वर्ण संख्या वाले असंख्य छन्द इस यति और मात्रा खण्ड के आधार पर बने हैं। इन छन्दों के आधार पर बनी गेय रचनाओं की संगति के लिए ही नये-नये तालों अथवा ताल वर्णों में छन्दों के अनुसार बँधी हुई परनों, बाँटों, कायदों और लघ्वियों का निर्माण तालशास्त्रियों ने किया है।

जैसे यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि कब और किसके द्वारा किस छन्द का निर्माण हुआ, ठीक इसी प्रकार यह भी कहना कठिन है कि किसके द्वारा और कब किस ताल का निर्माण हुआ। परन्तु यह तथ्य निश्चित रूप से स्पष्ट है कि ताल-वादन गेय पद-रचना का अनुवर्ती होता है, इसलिए छन्दों ने ताल-निर्माण में काफी योगदान दिया है।

-----

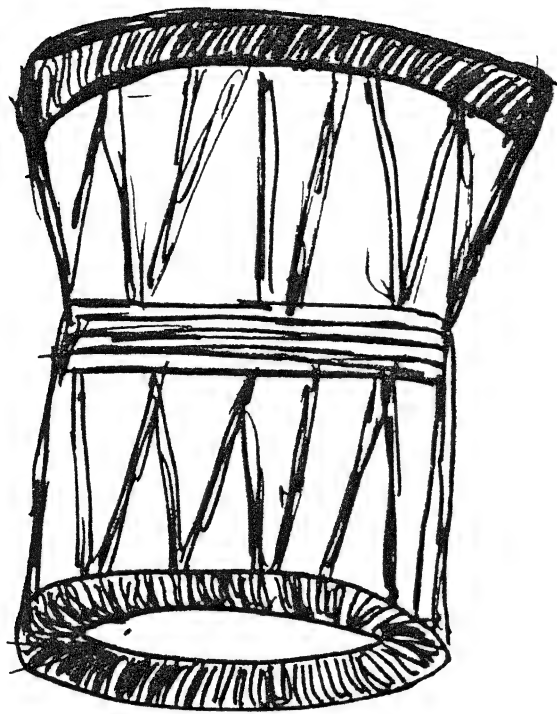




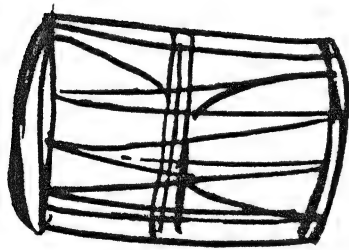
उपंग (आनन्द लहरी)



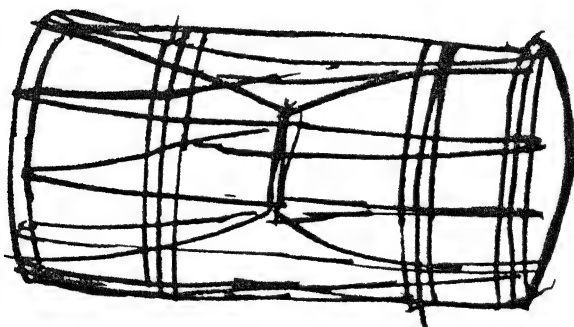
गोपी यंत्र



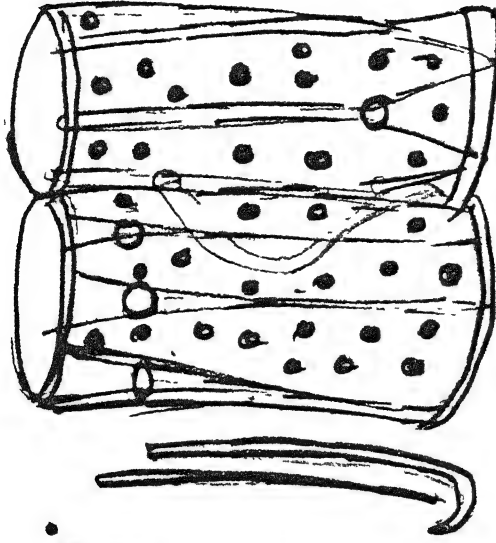
ताबिल



छोटा डुडूक



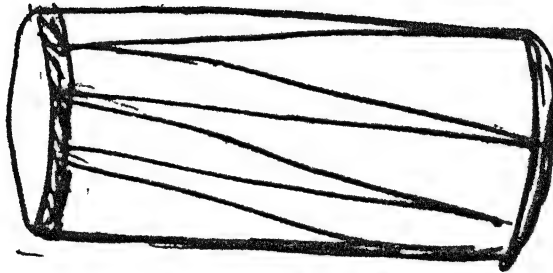
डुडूक का एक प्रकार



स्रंजा



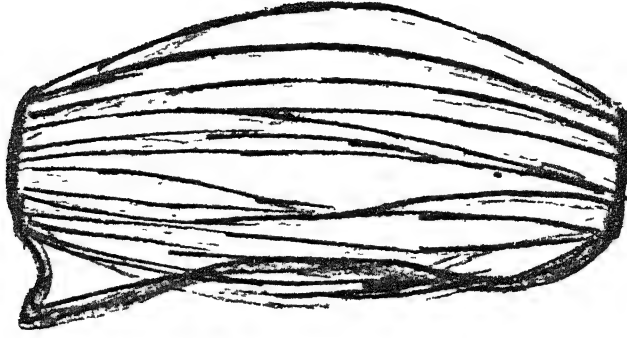
ढोलकी



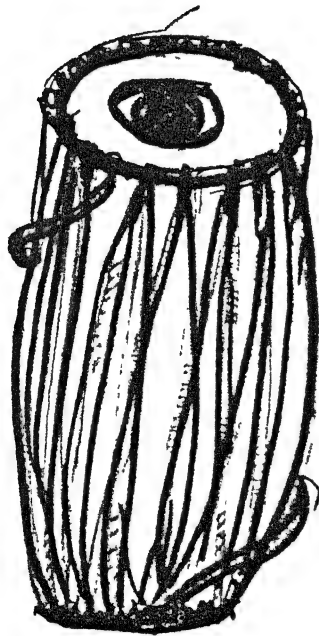
ढोलकी

उमरु

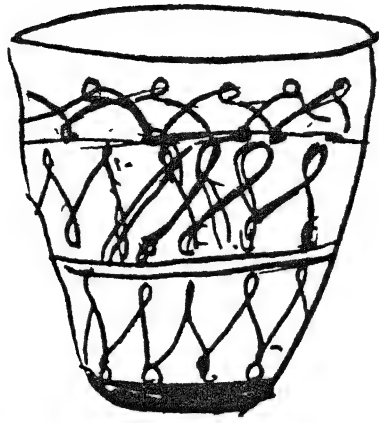




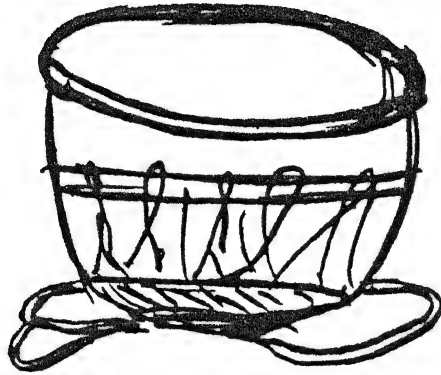
खोल



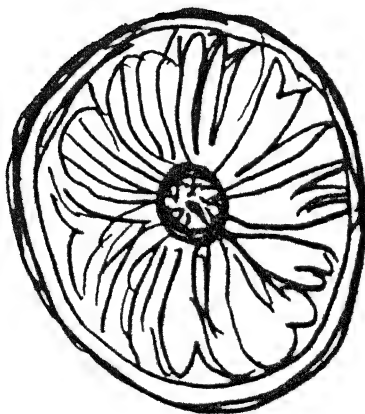
कर्णाटक मृदंगम्



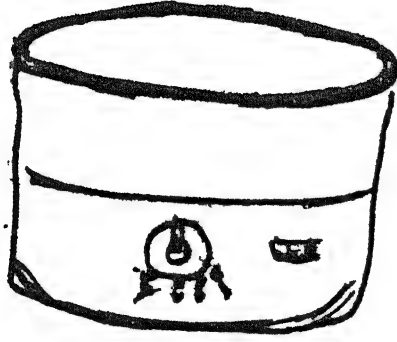
ધોલા



ટમ્બ-ટમ્બ



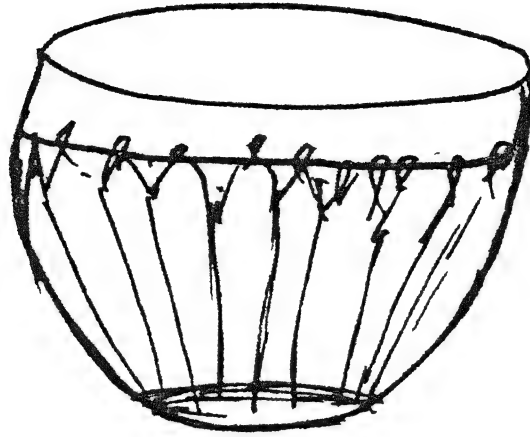
गंजीरा



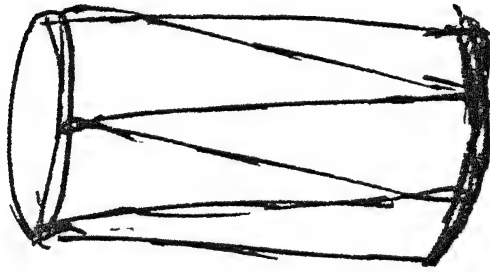
नगड़िया



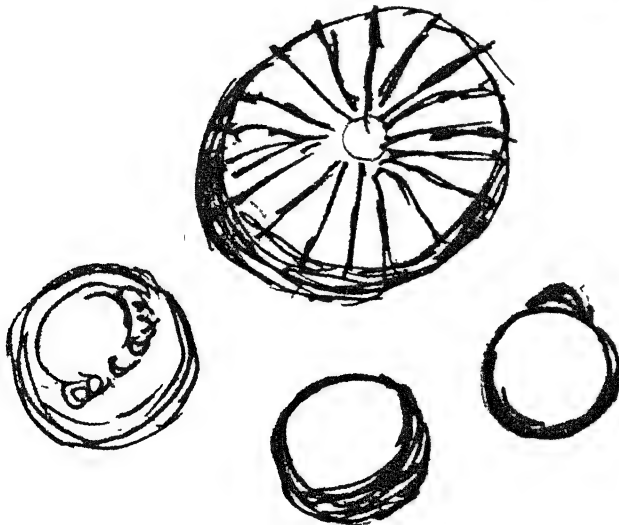
मगाड़ा



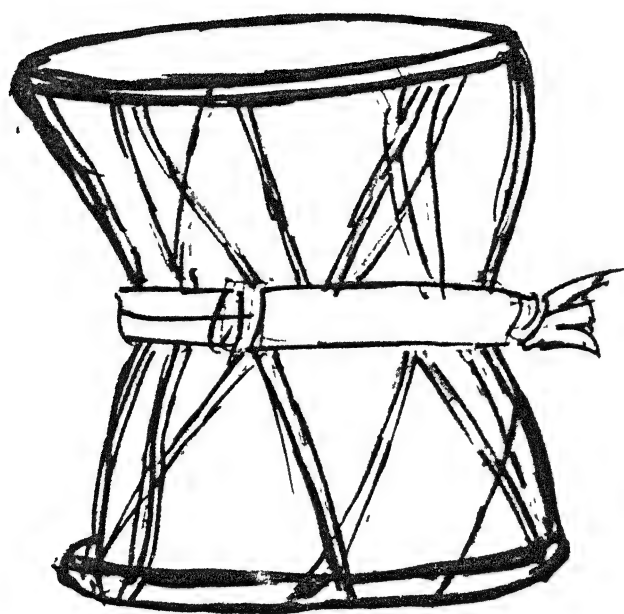
चेष्टा



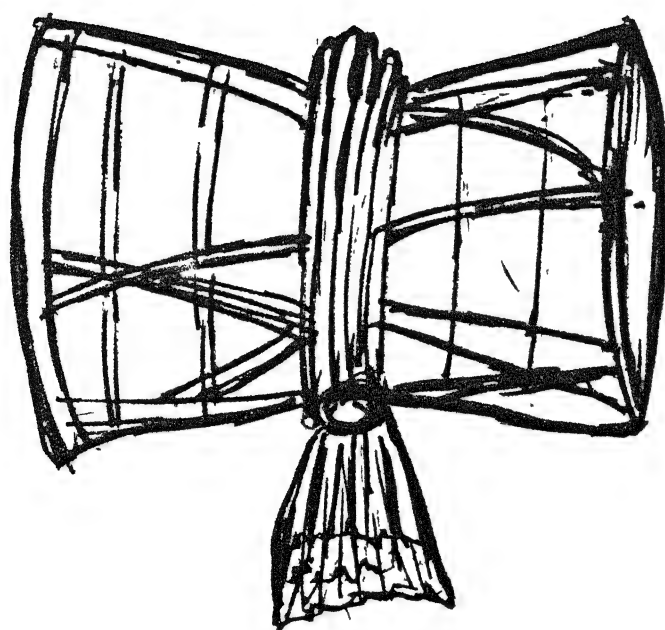
शवजड़ी अथवा करचक्र  
के विभिन्न प्रकार



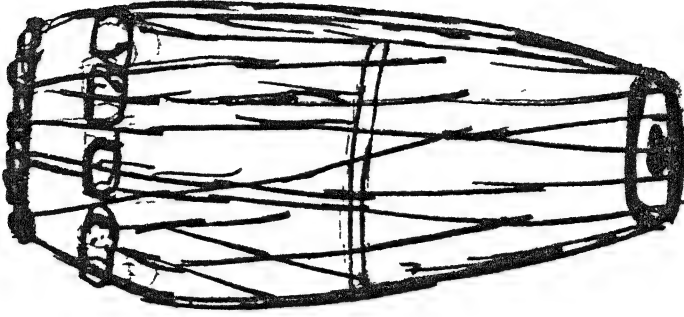




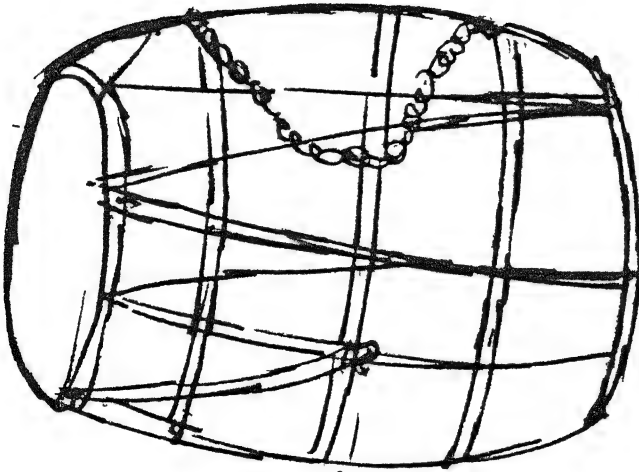
हुडुम का प्रकार



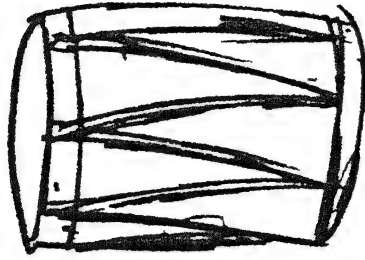
हुडुम का प्रकार



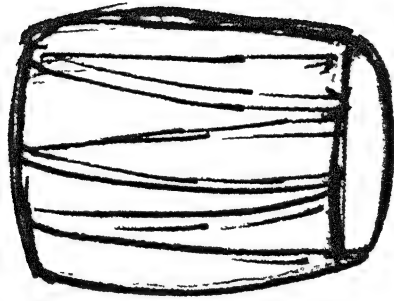
प२वावज



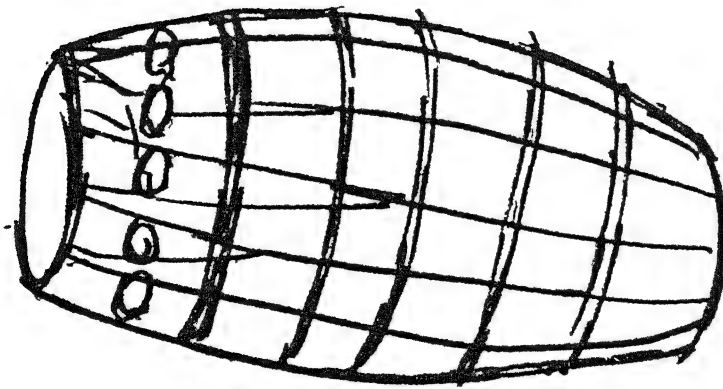
ढोलक



आदि वाद्यों की मारल

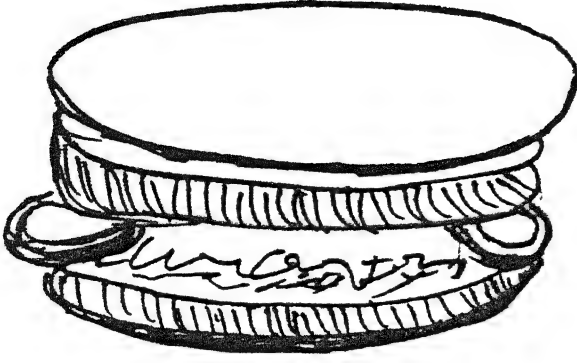


लील

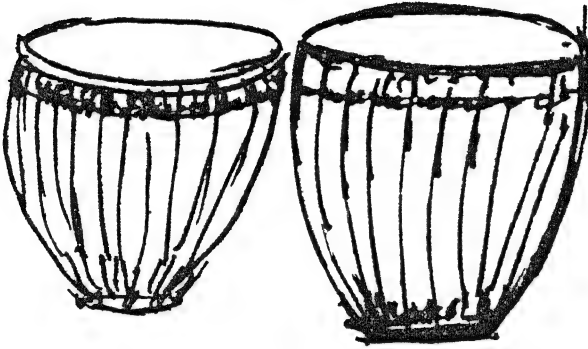


ढोलक

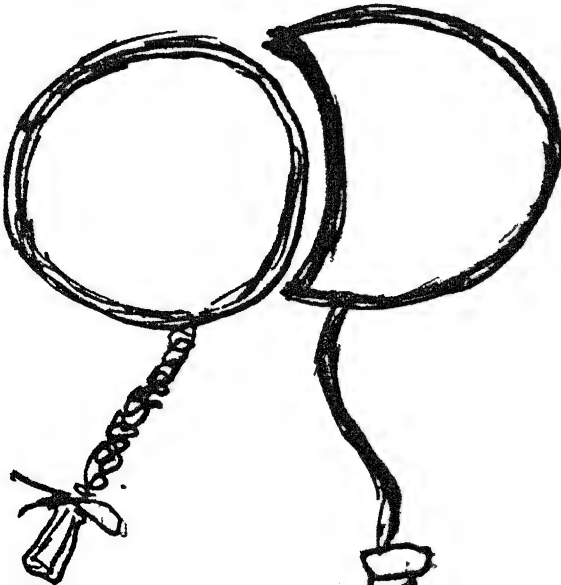
करचक्र

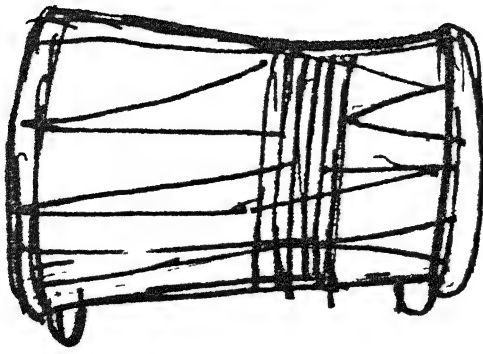


डुमारुम

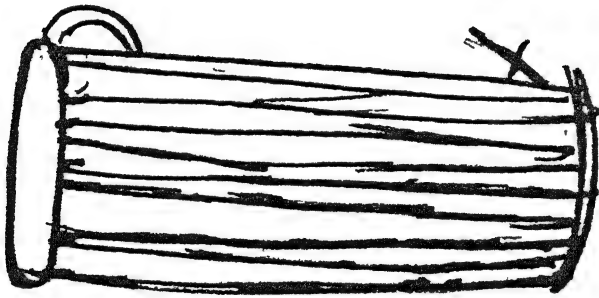


सूर्य तथा चंद्र पिरई

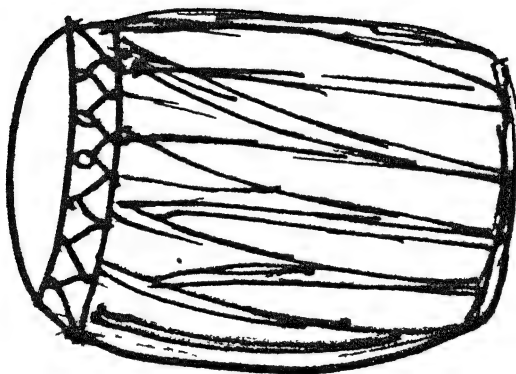




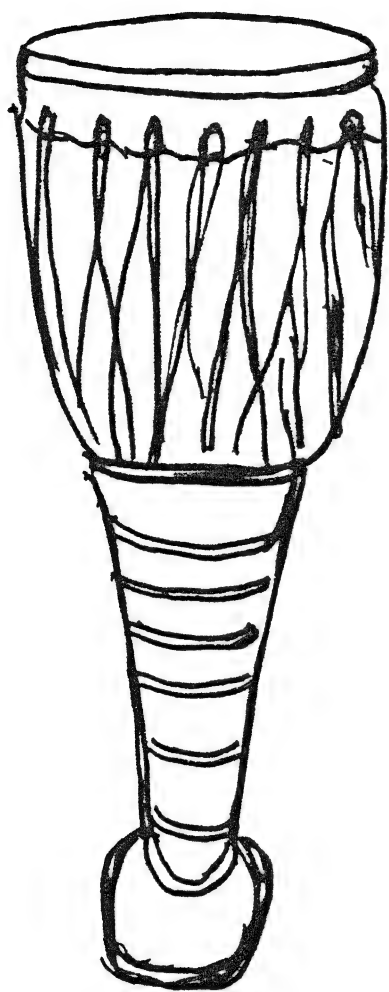
तबल



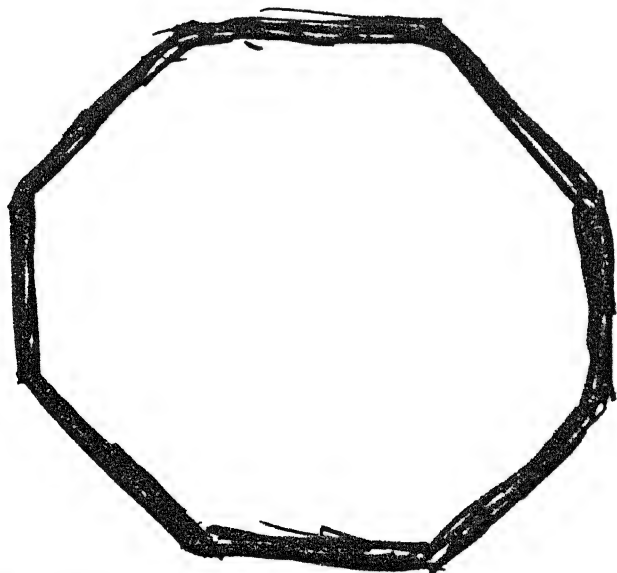
आदि वाद्यों की मद्दल



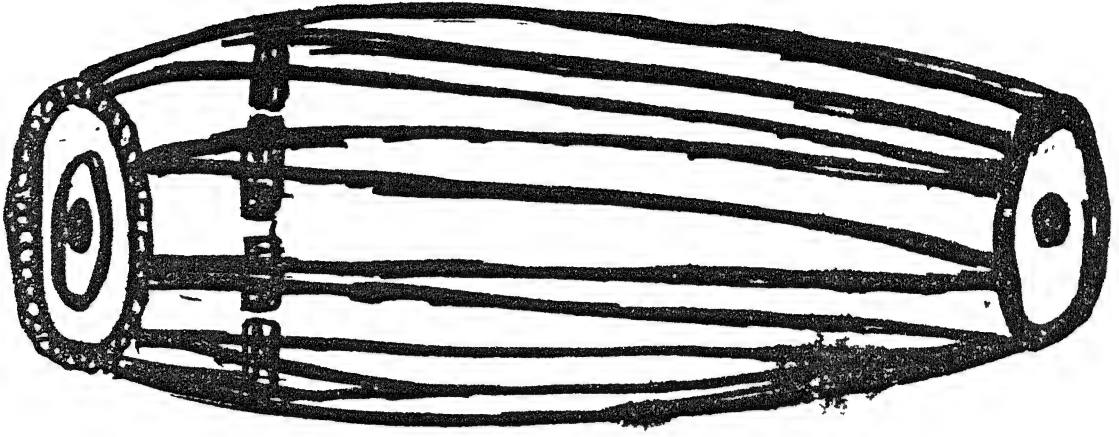
आदि वाद्यों की मद्दल



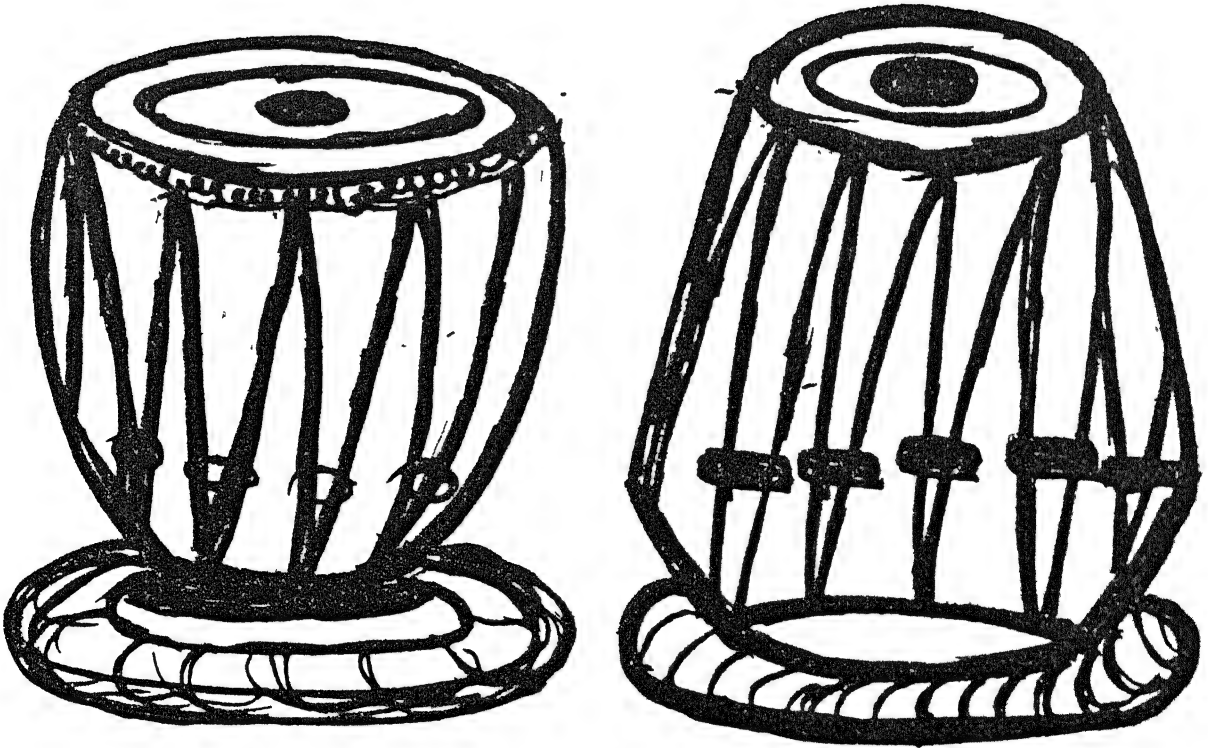
११.  
धोला



ढोल का एक प्रकार



पश्चावज



तबला

**उपसंहार**



### उपसंहार =====

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध भारतीय अवनद्य वाद्यों के उपयोग एवं तुलनात्मक अध्ययन जिसमें मैंने मुख्यतः प्राचीन अवनद्य वाद्यों से लेकर अर्वाचीन अवनद्य वाद्यों का अध्ययन किया है। प्राचीन अवनद्य वाद्यों तथा अन्य ताल में सहायक लय वाद्यों का परिचय ~~संक्षेप~~ एवं चित्र प्रस्तुत किया है।

अति प्राचीन अवनद्य वाद्यों का परिचय तो ग्रन्थों द्वारा प्राप्त होता है, जो कि अधिकतर लोक वाद्य होते थे जिनका कोई शास्त्रीय आधार न होने से वादन शैली, वादक कलाकारों का नाम, वंश परम्परा का भी परिचय नहीं प्राप्त हो सका।

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में मैंने संगीत के इतिहास का प्राचीन काल से लेकर अर्वाचीन काल तक का अध्ययन किया है। संगीत वाद्यों का वर्गीकरण, अवनद्य वाद्य उनकी उत्पत्ति, विकास एवं विभिन्न प्रकारों का विस्तारपूर्वक वर्णन किया है।

संगीत ही जीवन है। माँ सरस्वती की वीणा की मधुर झंकार में ही मानव ने संगीत की मिठास को जीवन में उतारने का प्रयास किया। संगीत में ताल और लय प्रमुख होता है।

उत्तरी एवं दक्षिणी संगीत के लय वाद्यों में तबला और पखावज का तुलनात्मक अध्ययन साथ ही उत्तर और दक्षिण भारत के प्रमुख अवनद्य वाद्यों का प्राचीनकाल से अर्वाचीन अवनद्य वाद्य आदि का विशेष रूप से वर्णन किया है। मानव और संगीत के विकास की कक्षा की प्रागैतिहासिक काल से साथ-साथ चली है। मानव का विकास और संगीत का विकास अन्योन्याश्रय के सिद्धान्त पर ही आगे बढ़ा है। कारण मानव ने प्रकृति के सानिध्य में रहकर स्वर और लय की प्राप्ति के साधन और माध्यम ढूँढे हैं। उदाहरण के लिए शायद कीड़े द्वारा खाये श्रांस में वायु फूँककर सुर पैदा कर कौतूहल द्वारा ही आज भी बांसुरी का जन्म हुआ। दूसरे शब्दों में सुर और कुछ नहीं ताल और लय का ही दूसरा स्वस्थ है।

इसमें तबले की उत्पत्ति विकास एवं धराना तथा मृदंग की उत्पत्ति विकास धराने के साथ ही साथ कलाकारों। धरानों। के जीवन चरित्र का अध्ययन प्रस्तुत किया है।

ताल और लय ही संगीत का प्राण है । अतः ताल और लय का विस्तृत अध्ययन किया गया है । ताल शब्द की परिभाषा ताल एवं लय का महत्त्व एवं संबंध । संगीत में । ताल की ऐतिहासिकता आदि पर भी विचार किया है । ताल के दस प्राण, भारतीय ताल लिपि पद्धति । उत्तरी और दक्षिणी । उनका वर्गीकरण गायन शैली के अनुसार दो सौ साठ 1260 । अचलित तालों के ठेके, दक्षिण भारतीय संगीत की पूर्ण ताल पद्धति, लोक संगीत में प्रयुक्त तालों का शास्त्रीय तालों से सम्बन्ध आदि का अध्ययन है । आदि काल से भारत के लोक जीवन शैली में संगीत का विशेष महत्त्व रहा है । मानव जन्म से लेकर मृत्यु पर्यन्त कहीं न कहीं लोक गीतों के माध्यम से भारतीय संस्कृति की धरोहर को संजोये हुआ है । जैसा कि लोक गीत के माध्यम से प्रकट है । समाज एवं परिवार का प्राचीन काल से आज तक की बनती-बिगड़ती छवि और उनका इतिहास प्राप्त कर सके हैं । यही कारण है कि आज के आधुनिक सभ्य जीवन में भी लोकगीत को हम अलग नहीं कर पाते, क्योंकि लोकगीत हमारी सभ्यता एवं संस्कृति के आधार हैं इसलिए लोक गीतों में भी लय की प्रधानता विशेषकर उत्तर भारत के लोक संगीत में तालों का वर्णन और उनका शास्त्रीय तालों से सम्बन्ध भी प्रस्तुत है ।

संगीत रत्नाकर के गणों जिनके द्वारा छन्दों का निर्माण होता है, उनके बारे में विस्तृत विवेचन किया है । गणक द्वारा घन वाद्यों पर आघात देकर ताल मापन की क्रिया को एक प्रकार से लघु गुरु और प्लुत तालागणों के काल को ध्यान में रखकर की जाती थी, जो छन्दबद्ध गेय पदों में लय, ताल को बनाये रखने में सहायक हैं ।

गायन वादन व नृत्य को प्राचीन काल से भारत में संगीत का अंग माना जा रहा है ।

ध्वनि और काल, संगीत की संरचना के मूल भूत के तत्त्व हैं । ध्वनि से स्वर और काल से ताल की उत्पत्ति हुई है । ध्वनि के आहत और अनाहत दो भेद हैं जिनमें से अनुरजनयुक्त रजक आहत नाद संगीत उत्पत्ति का प्रधान कारण है । अतएव संगीत की संरचना में नाद प्रधान और काल उसका सहायक बने रहता है ।

प्राचीन काल से मध्य काल तक के भारतीय अवनय वाद्यों की विविधता एवं सार्वभौमिकता विश्व के अवनय वाद्यों में अद्वितीय है । इन वाद्यों के क्रमिक विकास पर विचार करते हुये ऐसा लगता है कि

प्राचीन काल में ही डमरू, डक्का जैसे द्विसुखी वाद्य बन चुके थे। स्वाति मुनि के द्वारा पुष्कर वाद्यों की संकल्पना भारतीय अवनद्य वाद्यों में स्वर की प्रतिकृति का प्रारंभ थी। भारतीय अवनद्य वाद्यों में जो मुख्य रूप से ताल की व्यवस्था से संबंधित थे, प्रारंभिक अवस्था में अवनद्य वाद्य जिनमें किसी प्रकार के लेप का उपयोग नहीं होता था स्वयं में पूर्ण विकसित थे, किन्तु गुंज के अभाव में वे एक पक्षीय थे। भरत ने अपने नाट्य शास्त्र में ऐसे 100 वाद्यों के प्रचलित होने की सूचना दी है, परन्तु विस्तृत वर्णन पुष्कर वाद्यों अर्थात् मूर्दंग, षण्ण स्वं दूर्दर का ही किया गया है। उन्होंने कहा है चूंकि पुष्कर वाद्यों की भांति अन्य अवनद्य वाद्यों में स्वर नहीं मिलाये जाते तथा उनके पाठाक्षर भी इनमें भिन्न नहीं होते अतः उनका गायन तथा वादन ही सर्वोपष्टि है। भारतीय अवनद्य वाद्यों के रूप तथा उनकी वादन सामग्री जो मूल रूप में ही पर्याप्त विकसित थी वह अधिक विकसित हो गई। वर्तमान समय में लगभग 280 प्रकार के अवनद्य वाद्य देश भर में प्रचलित हैं जिनमें द्विसुखी वाद्य मूर्दंग, टोलक, खोल, मार्दल, हुडक, डमरू आदि एक सुखी वाद्य, करचक्र, खंजरी, घड़ नगाड़ा, तबला आदि के अनेक भेद भी देखने को मिलते हैं। इनमें से अधिकांश वाद्य भारत की अपनी निधि हैं, विशेष तथा वे वाद्य जिनमें किसी प्रकार के लेप का प्रयोग होता है, विशेष भारतीय हैं।

अवनद्य वाद्यों की वादन विधि का गंभीर अध्ययन करने पर कुछ विशेष बातों का ज्ञान चलता है। पहली बात यह कि प्राचीन काल में प्रयुक्त होने वाले मूर्दंग आदि के पाठाक्षरों में मध्य काल तक सामान्य अन्तर था, जो अन्तर मध्य काल में और बढ़ता गया तथा वर्तमान मूर्दंग के बोलों का रूप सामने आया। मूर्दंग के कुछ भिन्न पाठाक्षर तबले के लिए बने हैं। इस प्रकार प्राचीनकाल से अब तक इन बोलों के निर्माण में चार बार परिवर्तन हो चुका है। महाधि भरत ने मूर्दंग के पाठाक्षरों को प्रमुख बताते हुये षण्ण तथा दूर्दर के भी कुछ स्वतंत्र पाठ बताये हैं। मध्यकाल में मूर्दंग तथा बटह के पाठाक्षरों को प्रमुख माना गया है, जबकि वर्तमान काल में मूर्दंग तथा तबला के बोलों को प्रमुख माना गया है। अन्य अवनद्य वाद्यों में इन्हीं के बोलों का प्रयोग होता है। प्राचीन, मध्यकालीन तथा वर्तमान मूर्दंग के बोलों के कुछ उदाहरण नीचे दिये जा रहे हैं जिनके बाद तबले में प्रयुक्त होने वाले बोल की तुलना के लिए गये गये हैं:

### प्राचीन बोल

- 1- भट्टट धियधटधेधधौट्ट मंथि धंफन धिधि ।
- 2- धड गुडु मुदुमेध धो धिध दुधि दुधेधि ।
- 3- किंकाकिमेदकिंतां किंकितांद तसितां गुदुग ।
- 4- मदि कुट छेधेमथिधिध धवर्ण धौष्टथिधमट । आदि ।

### मध्य कालीन बोल

1. ननगिड । गिडगि ।
2. ननगिडदि ॥
3. नरुं नरुं ॥
4. ख च ट किट ॥
5. धिक्कट धिक्कट ॥
6. धों गिधि । धों धां गि ॥
7. धिक्कि धों ।
8. नगि धें ॥ आदि ।

वर्तमान बोलों के अक्षरों में सामान्य अन्तर परिलक्षित होता है जो विशेष काल का सूचक है । जिस प्रकार बोल-चाल की भाषा में परिवर्तन होता है, ठीक इसी प्रकार मृदंग के इन्हीं पाटाक्षरों में परिवर्तन देखने में आता है । दफन विधि में परिवर्तन की दूसरी बात काल के ठेके की है । प्राचीन काल में ताल देने का काल ताल नामक एक प्रमुख धनवाध के द्वारा होता था । अवनय वाधों का प्रयोग यद्यपि लय, ताल अथवा गान के छन्दों की संगति के लिए था किन्तु इन वाधों से ताल देना अथवा ताल की मात्रा के प्रतिनिधि के रूप में इन्हीं बोलों को बजाना नहीं था ।

प्राचीन गान पद्धति कुछ ऐसी थी, जिसमें गायक स्वयं ताल देकर गान करता था । वीणा वादक गान के स्वरों की संगति करता था तथा मृदंग वादक उसके छन्द के साथ संगति करता था । मृदंग के विभिन्न मुखों द्वारा अद्भुत स्वरों का भी संगति के लिए प्रयोग होता था । संगति के विभिन्न प्रकार थे जिसके आधार पर कभी गायक के साथ-साथ कभी गीत के शब्दों के पूर्व मृदंग की संगति होती थी ।

प्राचीन ग्रन्थों में जिनमें अनेक तालों का वर्णन है, उन तालों के ठेकों के बोल नहीं दिये गये हैं । वास्तव में उन दिनों किसी भी ताल के बोलों के बजाने की न तो प्रथा थी और न आवश्यकता थी । आज भी कर्नाटक संगीत के गायन के साथ ठेका बजाने की आवश्यकता नहीं पड़ती । इसीलिए आज भी कर्नाटक ताल पद्धति के किसी ताल का कोई निश्चित ठेका नहीं होता । कर्नाटक संगीत को सुनकर प्राचीन मृदंग वादक किस प्रकार संगति करते थे, यह

सामान्य स्तर से जाना जा सकता है । जब ठेका वादन का प्रचार बढ़ा तब से ही ठेका के अतिरिक्त उस वाद्य विशेष के अन्य बोलों का गठन भिन्न-भिन्न तालों से होने लगे । इस प्रकार ठेका के अतिरिक्त कायदा, रेला, पेशकारा, दुम्हा, नात, परन आदि बोलों के जितने प्रकार तबला साहित्य में दिये हैं उतना किसी अन्य वाद्य में नहीं है । मृदंग साहित्य का मजा तबले की अपेक्षा बहुत अधिक है । फिर भी बोलों के प्रकार तबला साहित्य में ही सर्वाधिक हैं। इस प्रकार शास्त्रीय अन्य वाद्य अपने स्वयं, सामग्री तथा वादन विधि में अद्वितीय हैं ।

ताल और यति के अनिवार्य संबंध हैं। यति से ही ताल को बीतने की अनुभूति मनुष्य को होती है और यही अनुभूति ताल के तुल्य का मूल कारण है। किसी भी परिस्थिति में समय को ताल और ताल-शब्द क्रियाओं द्वारा किये जाने वाले मापन को संगीत में ताल कहा गया है जिसकी अभिव्यक्ति में ध्वनि का विशेष महत्व है। ध्वनि उत्पादन करते हुए स्वर व ताल को अभिव्यक्त करने वाले उपकरणों को भारतीय संगीत में वाद्य कहा जाता है, जिसके मूल रूप से 4 भेद बताये गये हैं :-

111	तल
121	तुल्य
131	अवयव
141	धन

इनमें से तल और तुल्य स्वर प्रधान वाद्य होने से उनमें स्वरों द्वारा धुन या राग बजाये जाते हैं और अवयव व धन ताल प्रधान होते हैं। उनमें लय और ताल की अभिव्यक्ति होती है।

ताल वह शब्द है जिस पर गीत, वाद्य और नृत्य सभी प्रतिष्ठित अर्थात् स्थापित होते हैं। ताल के साथ लय शब्द भी जुड़ा है। लय शब्द "लौ" धातु से उत्पन्न हुआ है। लौ धातु का अर्थ है जीन हो जाना। जब गति समान रूप में होती है अथवा श्रमा कम जाता है तभी लय का प्रादुर्भाव होता है। लय केवल संगीत में ही नहीं बल्कि सम्पूर्ण संसार लय के वश में है। लय विहीन होने से प्रलय की संभावना है।

विश्व का कोई भी संगीत बिना लय के नहीं हो सकता। लय दो भागों में विभाजित है- एक छन्द, दूसरा- ताल। ताल- तुल्य, मध्य और विलम्बित गति का माप है। लय सम्पूर्ण विश्व के संगीत में विद्यमान है, परन्तु ताल केवल भारतीय संगीत की विशेषता है।

वैदिक संगीत में लय विद्यमान थी। उसका नाम वृत्ति था परन्तु वैदिक संगीत में ताल प्रयुक्त नहीं होता था। वैदिक संगीत जब गंधर्व संगीत में विकसित हुआ तब ताल का प्रयोग प्रारंभ हुआ। भरत के नाट्य शास्त्र में गंधर्व संगीत का वर्णन किया गया है। ताल के व्यक्त करने के लिए क्रियाएँ होती थीं जिनको निशब्द क्रिया तथा तालशब्द क्रिया कहते थे। निशब्द क्रिया के चार भेद होते थे- आवाप, निष्काम, विक्षेप और प्रवेश। तालशब्द क्रिया के भी चार भेद थे- ध्रुव, शक्या, ताल और सन्निपात।

भरत ने ताल के तीन मार्ग बताये हैं- चित्र, वर्तिक और दक्षिण । शारंगदेव ने एक मणि और जोड़ा- ध्रुव । लय प्रवृत्ति के नियम को यति कहा गया । यतियों के तीन भेद थे- समायति, औतागता यति और गोपुच्छा यति ।

ग्रह भी तीन प्रकार के थे- सम्ग्रह, अतीत ग्रह तथा अनागत ग्रह । भरत के समय तक ताल का मुख्य वाद्य "धन" था । उसका नाम ही ताल वाद्य था । यह वाद्य कौंसे का बना हुआ होता था जिसमें डोरियाँ लगी होती थीं, इन्हीं के द्वारा ताल व्यक्त करते थे । मृदंग इस ताल वाद्य का उपरंजक था । मृदंग को पुष्कर भी कहते थे । तीन पुष्कर वाद्य एक साथ बजते थे जिनके नाम थे- आंकिक, ऊर्ध्वक और आलिंग्य । धीरे-धीरे यह सब लुप्त हो गये । ताल वाद्य भी लुप्त हो गया । केवल मृदंग द्वारा ताल प्रदर्शित किया जाने लगा । निश्चय ही भी समाप्त हो गयी । केवल ताल ही रह गयी । मृदंग का विकास बढ़ा इसमें प्रस्तार, परन इत्यादि विभिन्न प्रकार से विस्तार होने लगा । सबसे अद्भुत विकास जो हुआ वह था- "ठेका" । ताल के एक निश्चित बोल । यह कब प्रारंभ हुआ यह कहना कठिन है, लेकिन 13 वीं शताब्दी से इसका संकेत मिलता है । ठेका के प्रचार से हिन्दुस्तानी संगीत में एक भारी क्रान्ति आ गयी । ठेके के द्वारा ही विलम्बित लय में ध्रुवपद और खयाल गाना संभव हुआ ।

मृदंग के दो प्रकार प्रचार में आये- पखावज और पखाज । कहीं-कहीं मृदंग को पखाज कहते हैं और कहीं-कहीं पखावज । पखावज पक्षातोष का अपभ्रंश है । आतोष का अर्थ है, बाज । आ उपसर्ग है, ताद्य शब्द तुद धातु से बना है जिसका अर्थ है "आघात करना" । आतोष का अपभ्रंश साधारण भाषा में होता है, आवज या आवज । पक्ष का अपभ्रंश पख । पख और आवज मिलकर बन गया- पखावज । धीरे-धीरे पखावज केवल संगीत का ही वाद्य नहीं रह गया । पखावज में परन, तुब्बा इत्यादि के द्वारा "रूल" । "गोलो" भी बजाया जाने लगा ।

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में मैंने पखावज का विकास तथा घरानों का भी विस्तारपूर्वक वर्णन किया है । पखावज के विभिन्न घराने जैसे- जावली, मयुरा, पंजाब, कुडुसिंह घराना, नाना पानसे घराना और विभिन्न परम्पराओं । जयपुर, बंगाल, महाराष्ट्र, ग्वालियर, रायगढ़, गुजरात और राजस्थान के सम्बन्ध में विस्तारपूर्वक वर्णन किया है ।



प्राचीन काल से मध्य काल तक के भारतीय अवनय वाधों की विविधता एवं सार्वभौमिकता विश्व के अवनय वाधों में अद्वितीय है। इन वाधों के विकास पर ध्यान देते हुये ऐसा प्रतीत होता है कि अति प्राचीन काल में डमरु, दरका जैसे दोमुखी वाध बन चुके थे। स्वाति मुनि के द्वारा पुष्कर वाधों की कल्पना, भारतीय अवनय वाधों में, जो मुख्य रूप से ताल की व्यवस्था से सम्बन्धित थे, स्वर की नियोजना करना विश्व के ताल वाधों के लिए अभूतपूर्व बात थी। प्रारंभिक अवस्था के अवनय वाध जिनमें किसी प्रकार के लेप का उपयोग नहीं होता था स्वर्य में पूर्ण विकसित थे, परन्तु विस्तृत वर्णन पुष्कर वाधों अर्थात् मृदंग, पञ्च स्वं दुरंदर का ही किया है। उन्होंने कहा है कि चूंकि पुष्कर वाधों की भांति अन्य वाधों में स्वर नहीं होते अतस्व उनका ज्ञान तथा सर्वोपरि है। भारतीय अवनय वाधों के रूप तथा उनकी वादन शैली जो मूल रूप में पर्याप्त विकसित थी, और भी विकसित होती गयी। वर्तमान समय में लगभग 280 प्रकार के अवनय वाध देश भर में प्रचलित हैं जिनमें द्विमुखी वाध मृदंग, षोल, दोलक, मार्दल, हुडूक, डमरु आदि तथा एकमुखी वाध करच्छ, खंजरी, षट्, नगाड़ा, तबला आदि के अनेक भेद देखने को मिलते हैं। इनमें से अधिकतर वाध भारत की अपनी मौलिक देन हैं।

अवनय वाधों की वादन शैली का गंभीर अध्ययन करने पर कुछ विशेष बातों का पता चलता है। पहली बात यह कि प्राचीनकाल में प्रयुक्त होने वाले मृदंग आदि के पाटाधरों में मध्यकाल तक सामान्य अन्तर पड़ा था जो उत्तर-मध्य काल में और बढ़ता गया तथा वर्तमान मृदंग के बोलों का रूप सामने आया। मृदंग के कुछ भिन्न पाटाधर तबले के बने। इस प्रकार प्राचीन काल से अब तक इन बोलों के निर्माण में काफी परिवर्तन हो चुका है। महर्षि भरत ने मृदंग के पाटाधरों को प्रमुख माना है। अन्य अवनय वाधों में इन्हीं के बोलों का प्रयोग होता है।

वास्तव में मध्यकाल से ही विश्व के अनेकों देशों में, विशेषकर पश्चात्य देशों में इतने नये वाधों का नये-नये रूपों में आविष्कार शुरू हुआ है कि उनका वर्गीकरण विश्व के संगीतज्ञों के लिए एक कठिन समस्या बन गया है। प्राचीनकाल में जितने प्रकार वाधों को चार वर्गों में बांटा गया है उसी प्रकार चीन के वाधों में आठ वर्ग माने गये हैं, जो वाधों के निर्माण में प्रयुक्त वस्तुओं के आधार पर हैं। चीनी विद्वानों के मत में ध्वनि उत्पादन के श्रोत मुख्यतः लकड़ी, पत्थर, धातु, मिट्टी, लकड़ी, बांस, रेशम, तृष्णी हैं। अतः ध्वनि उत्पादक सामग्री के आधार पर वाधों के 8 वर्ग मानते हैं।



ताल क्या है, इसकी परिभाषा और व्याख्या प्राचीन संस्कृत ग्रन्थों में मिलती है। भेने संस्कृत के विभिन्न ग्रन्थों के आधार पर ही ताल की परिभाषा और व्याख्या की है। हिन्दी के ग्रन्थों में जो आधुनिक काल में लिखे गये हैं, उनमें अमवाद स्वयं आचार्य मन्नू जी द्वारा लिखित "ताल दीपिका" और के० वासुदेव शास्त्री द्वारा लिखित "संगीत शास्त्र" को छोड़कर तालशास्त्र की चर्चा और विवेचना प्रायः प्राप्त नहीं होती। इस कारण संस्कृत के ग्रन्थों का ही अध्ययन और मनन आवश्यक था।

ताल की ऐतिहासिकता के बारे में आचार्य अभिनव गुप्त द्वारा प्रतिपादित "लयः स्व हि तालः" इस सूत्र के आधार पर भेने योज प्रारंभ की। इस योज में मुझे प्रसिद्ध पुरातत्त्व और गुफाचित्रों के विश्लेषण, पद्मश्री डा० वाकणकर जी द्वारा भीमेटिका के प्राप्त गुफा चित्रों से विशद सामग्री प्राप्त हुई है। इन चित्रों में जो नृत्य के चित्र हैं उनमें अंगों की गति से लय का प्रदर्शन स्पष्ट रूप से दिखाई देता है। प्रागैतिहासिक काल में ताल के बीज लय युक्त अंग-विशेषों में ही निहित हैं।

वैदिक काल के सामगान में ताल की स्थिति पर भी भेने विवेचना की है। वैदिक कालीन संगीत में ताल शब्द का प्रयोग नहीं हुआ है। परन्तु मात्रा-संख्या और काल-मान का मापन गणकों के द्वारा डाय से आधारित देकर सामगान के साथ किया जाता था। इन गणकों को पाण्डि भी कहा जाता था।

भरत मुनि का नाट्य शास्त्र, संगीत का प्रथम प्राप्य ग्रन्थ है। संगीत के सूक्ष्मातम तत्त्वों और सिद्धान्तों का सूत्र रूप में वर्णन इस महान ग्रन्थ में मिलता है। भारतीय संगीत शास्त्र का आधारभूत ग्रन्थ नाट्यशास्त्र ही है। नाट्यशास्त्र पर महामाहेश्वर आचार्य अभिनव गुप्त की टीका, जो नवीं शताब्दी में की गयी है, वह नाट्यशास्त्र को समझने के लिए एक मात्र सहायक ग्रन्थ है। "भरत" की मान्यता है कि छन्दहीन कोई अक्षर नहीं होता और अक्षर के बिना छन्द नहीं होता।

12वीं शताब्दी के प्रारंभ में लिखा गया ग्रन्थ "संगीत रत्नाकर" है। इस ग्रन्थ में एक ओर नाट्य शास्त्र में वर्णित तालों की विशद विवेचना की गई है, और दूसरी ओर देशी तालों, जो भरतकाल में लेकर उस समय तक प्रचार में आ गये थे, का भी वर्णन किया गया है। आचार्य शारंगदेव ने अपने प्रबंधों में ताल का प्रयोग किस प्रकार हो, उसका भी वर्णन किया है। किस प्रबन्ध में किस ताल का प्रयोग किया जाये, इसका निर्देश भी उन्होंने स्पष्ट रूप से दिया है। "संगीत रत्नाकर" में अवनय वाद्यों के वादन की विधि पर भी पर्याप्त विचार किया गया है।

आचार्य शारंगदेव ने अपने ग्रन्थ के चौथे अध्याय में छन्द शास्त्र के मूल तत्त्व- मात्रा, वर्ण और गणों पर भी विशद रूप से विचार किया है। पाँचों अध्याय में तालों के निर्माण के गणों के प्रयोग को उन्होंने स्पष्ट रूप से लिखा है। 'संगीत दर्पण' जो यद्यपि कलेवर में छोटा ग्रन्थ है, परन्तु उसमें चतुर दामोदर ने संगीत रत्नाकर में वर्णित 120 देशी तालों के अतिरिक्त लगभग 100 अन्य तालों का भी वर्णन किया है और यह भी इंगित किया है कि इनके अतिरिक्त भी प्रचुर संख्या में और ताल भी हैं, जो मार्दङ्गिक प्रयोग में लाते हैं। संगीत दर्पण का उपरोक्त वर्णन हमें इस ओर इंगित करता है कि बहुत से नये-नये तालों का निर्माण इस युग में हो रहा था। उन तालों में से अधिकांश ताल आज लुप्त हो चुके हैं।

संगीत दर्पण के लेखक चतुर दामोदर मुगल सम्राट जहाँगीर के कृपापात्र थे। उत्तर भारतीय संगीत पद्धति और साहित्य का उनको पर्याप्त ज्ञान था। उस काल तक हिन्दी में भी तेकड़ों छन्दों का विकास हो चुका था। गेय पर रचनाएँ विभिन्न छन्दों में की जा रही थीं। राजस्थान, गुजरात और ब्रज में डिङ्गल छन्दों का प्रचुर प्रयोग हो रहा था। यह छन्द तालच्छ होते थे। पिछले अध्यायों में इन छन्दों को ताल-छन्द नाम दिया है। डा० लुम्भा चौधरी ने भी अपने ग्रन्थ "भारतीय संगीत में ताल और रूप विधान" में इन ताल-छन्दों का कई बार उल्लेख किया है। इन छन्दों का पाठ अथवा गान ताल चन्धों की संगति अथवा ताली देकर ही गाये जाते हैं।

जो ताल आज प्रयोग में नहीं लाये जाते हैं, संभवतः समाज की रुचि की कसौटी पर उनको कोई स्थान नहीं मिला होगा। उस काल में निर्मित कुछ ऐसे भी ताल हैं, जो आज भी गुणी गायकों और वादकों के द्वारा प्रयोग में लाये जाते हैं। उदाहरण के लिए संगीत दर्पण में वर्णित ब्रह्म, विष्णु, लक्ष्मी, अष्टमंगल आदि ऐसे ताल हैं, जो आज भी प्रयोग में आ रहे हैं। उसी काल में एक ताल, झूमरा जैसे तालों का निर्माण मार्दङ्गिकों ने किया होगा, ऐसा हम अनुमान कर सकते हैं।

उपरोक्त तथ्य इस बात की ओर इंगित करते हैं कि बहुसंख्यक तालों का निर्माण नये-नये छन्दों के आधार पर निर्मिति के ताल रूप संशक्त साक्ष्य हैं। जिस प्रकार पूर्व काल में प्रयुक्त ताल आज प्रयोग में नहीं आते, उसी प्रकार बहुत से छन्द भी आज प्रयोग में नहीं लाये जाते हैं। म्हाकावि केशव दास की "रामचन्द्रिका" में प्रयुक्त कितने ही छन्द आज प्रायः प्रयोग में नहीं लाये जाते।

छन्द : छन्द के उद्भव और विकास का भैने शास्त्रीय और वैज्ञानिक दोनों अध्ययन प्रस्तुत किया है । लेकिन प्रबन्ध शोध के लिए भैने वैज्ञानिक विधि का ही सहारा लेकर अध्ययन किया है । छन्द की विभिन्न आचार्यों द्वारा दी गयी परिभाषाओं का मनन किया और छन्दों के निर्माणिक तत्वों पर भी भैने समुचित प्रकाश डालने का प्रयास किया है । छन्द और ताल दोनों के निर्माण के लिए जिन आधार भूत तत्वों की आवश्यकता होती है उनकी भी चर्चा की है ।

हिन्दी साहित्य के विचारक छन्द का सम्बन्ध मोटे तौर पर काव्य से मानते हैं । पिछले 300 वर्षों में साहित्य और संगीत का सम्बन्ध एक प्रकार से दूर सा होता जा रहा है जिससे एक विषय के मर्मज्ञ दूसरे विषय की आत्मा में प्रवेश करने से कतराने से लगे हैं ।

छन्द की परिभाषा हिन्दी के विद्वानों ने स्कांगी रूप से काव्य पर विचार करके ही लिखी हैं । भैने संगीत और काव्य दोनों दृष्टियों से विचार करके छन्द की परिभाषा और व्याख्या अपने शोध प्रबन्ध में प्रस्तुत करने का प्रयास किया है । मुझे विश्वास है कि भैरी यह परिभाषा आलोचकों को मान्य होगी । भैने छन्द की परिभाषा निम्न प्रकार से की है- "छन्द वह आह्लादकारी सार्थक या निरर्थक शब्दों अथवा केवल ध्वनि निर्माण के लिए आवश्यक तत्वों और नियमों का भी विचार इस शोध प्रबन्ध में किया है ।

छन्दों का विन्यास काव्य शास्त्र के नियमानुसार एक प्रकार से निश्चित मात्रा एवं वर्ष पर ही आधारित है । लेकिन संगीत शास्त्र में निरर्थक शब्दों से भी छन्दों के सौन्दर्य का निर्माण हो सकता है । उदाहरण स्वल्प द्रष्टव्य है निम्न प्रकार :-

1. नन ना नन ना नन ना नन ना ।
2. नना 5ना नना 5ना नना 5ना नना 5ना ।

अथवा

तरग, तारेगम, रेगम, रेगमम । आदि ।

श्रेष्ठ तन्त्री वादक एवं अवनद-वादक भी अपने वादन में विविध नवीन छन्दों का प्रयोग करते हुये नित्यप्रति देखे जा सकते हैं ।

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में भैने छन्द और ताल एक-दूसरे के कैसे पूरक हैं और उनके कौन-कौन से तत्व समान रूप से दोनों में विद्यमान हैं, इसका भी प्रतिपादन करने की चेष्टा की है । ताल और छन्द दोनों ही के निर्माण में जिन विशेष तत्वों की आधार माना जाता है, वे निम्न हैं :-

1. काल - किसी समय परिच्छेद में ताल और छन्द दोनों का निर्माण होता है ।
2. गण - ताल और छन्द दोनों के निर्माण में सहायक है ।
3. लघुगुरु - ताल और छन्द दोनों के निर्माण में इनका प्रयोग होता है ।
4. लय - ताल और छन्द दोनों में व्याप्त है ।
5. विराम-ताल और छन्द दोनों में न्यूनाधिक लय में होता है ।
6. यति - स्थूल में देखने पर ताल और छन्द में यति के प्रयोग में भिन्नता हो सकती है, परन्तु सूक्ष्म दृष्टि से देखने पर एकता ही दिखाई देती है । "लय प्रवृत्ति नियमों यति" लय के चलन के नियम को यति कहते हैं, ऐसा आचार्य शारंगदेव की मान्यता है । यह नियमबद्धता ताल और छन्द दोनों में ही दृष्टिगोचर होती है ।
7. प्रस्तार - ताल और छन्द दोनों में ही प्रस्तार का प्रयोग होता है । ताल और छन्द के नये-नये लय प्रस्तार के आधार पर ही बनते हैं ।

तथैव में लय और काल ताल और छन्द दोनों के ही आधारभूत तत्त्व हैं । ताल में लय और काल का मापन हाथ से आघात पाकर अथवा मंजीरा जैसे एक वाद्य से उत्तर भारत में आज के युग में अवनय वाद्यों के द्वारा प्रदर्शित किया जाता है ।

छन्द में काल और लय का मापन शब्दों अथवा ध्वनि के, लघु-गुरु, द्वित्व और दीर्घ उच्चारण, सुदु और प्रबल आघात, वर्ण गणों की स्थिति तथा कल-अकल के आधार पर किये गये उच्चारण द्वारा प्रदर्शित होता है । अवनय एवं तन्त्री वाद्यों पर आघात करने के विभिन्न स्थानों और प्रहार के कल-अकल का छन्द की स्पष्ट-निर्णिति में विशेष योगदान है ।

काव्य और संगीत में छन्द का उपयोग कैसे होता है तथा काव्य और संगीत एक दूसरे के प्राण हैं । इस विषय पर भी शोध प्रबन्ध में विचार किया गया है ।

लय और ताल दोनों ही छन्द का ही अभिन्न अंग हैं ।

"क्रियान्तर विश्रान्ति लय"- यह लय की परिभाषा है । लय ताल का तो प्राण ही है, परन्तु लय के बिना छन्द भी गद्य हो जायगा । प्रत्येक छन्द के पादान्त में विराम होता ही है । इसके अतिरिक्त पदों के अन्तर्गत भी यति का नियम छन्दों में होता है । छन्द के पाठ के लिए उच्चारण में कल, अकल, यति आदि आवश्यक तत्त्व हैं । लय, ताल का प्राण है । ताल के एक

आवर्तन में भी कई विभाग होते हैं। इस विराम एवं आवर्तन के अन्त में स्वल्प विराम ही लय प्रतिपादक तत्त्व है। जिस प्रकार ताल में आवर्तन की गतिमयता प्रदान करने वाला तत्त्व है, उसी प्रकार छन्द में भी पदों के द्वारा आवर्तन होता है। इस प्रकार लय, ताल और छन्द दोनों की जीवनी-इकित है। लय के बिना छन्द अपने अभीष्ट भाव और रस का प्रतिपादन नहीं कर सकता है।

“पति, तपावन, सीताराम”- इस छन्दांग में विराम का स्थान अर्धविराम लगाकर दियाया गया है। इस पादांग के विराम यदि बदल कर निम्न कर दें, तब पादांग के अर्थ का अनर्थ हो जायगा। यह निम्न प्रकार से द्रष्टव्य है - “पति, तपावन, सीताराम”। लय, छन्द निर्माण का आवश्यक तत्त्व है, यह निर्विवाद सत्य सिद्ध होता है।

आधुनिक तालों में छन्दों का निरूपण तथा अवनय वाधों के वादन की दृष्टियों में छन्द का किस प्रकार से प्रयोग किया जाता है, मेरे शोध विषय का एक अंग है।

मेरे शोध प्रबन्ध में एक अध्ययन के अंतिम खण्ड का शीर्षक है- “आधुनिक तालों में छन्दों का निरूपण” जो मेरे शोध विषय का मुख्य अंग है। तालों में छन्दों के निरूपण को मैंने दो वर्गों में बांटा है।

प्रथम वर्ग में उन छन्दों और तालों पर अध्ययन किया है, जिनमें छन्द और तालों का निर्माण लगभग एक प्रकार से ही हुआ और वे ताल छन्दों के अनुस्यू हैं। इस वर्ग में तीन मात्रा अथवा वर्ण से सोलह मात्रा, अथवादित्यस्य कुछ अधिक मात्रा वाले छन्दों का इसमें समावेश किया है और उनके ही अनुस्यू तालों को प्रस्तुत किया है। प्रत्येक छन्द के चार पद या वरण होते हैं। प्रत्येक पाद भाग में छन्द निर्माण के लिए निश्चित वर्ण अथवा मात्राएं होती हैं। वर्ण गणों की स्थिति, यति, विराम आदि के नियम निश्चित होते हैं। इन नियमों के अधीन ही चारों पाद भाग होते हैं। आगे उदाहरणों में मैंने छन्द के एक अथवा दो पाद का ही उल्लेख किया है और उसके ही अनुस्यू ताल का उल्लेख किया है। आवर्तन ताल और छन्द दोनों में ही आवश्यक हैं। उदाहरण के लिए छः मात्रा का मदनक छन्द प्रस्तुत है :-

मदनक छन्द : “तरुनि, वरन । अरुन, वरन”

इस छन्द का एक पाद छः लघु अक्षरों से बना है और यह दादरा ताल में सटीक रूप से आता है।

इसी प्रकार से झमताल की लय, गति और विभाजन के अनुस्यू वीरछन्द है । इस छन्द का एक पाद भाग पाँच बर्रों से निर्मित है । इस छन्द के दो पाद झमताल के एक आवर्तन में आते हैं । गति और लय दोनों की झमताल के अनुस्यू हैं ।

वीरछन्द      1 2 3 4 5 | 1 2 3 4 5  
हर , पीउर    अर , भीउर

ठेका झमताल 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

धी ना धी धी ना ती ना धी धी ना

सात मात्रा वाला रंगी छन्द -

सक ताल की मात्रा संख्या स्वं गति रंगी- छन्द के अनुस्यू है ।

इस छन्द का निर्माण 1555 इस प्रकार हुआ है ।

रंगी छन्द - रा 5ग रु गीउ | गया 5म तं गी  
                 1 5 5 5 | 1 5 5 5

सक ताल का ठेका- ती तीना, धीना धीना ती तीना, धीना धीना  
इसे भे उदाहरण द्वारा समझाने का प्रयास किया ।

दूसरा वर्ग - इस वर्ग में वे छन्द हैं, जिनका आजकल प्रचुर मात्रा में प्रयोग नहीं मिलता । यदि प्रयोग मिलता भी है तो दूसरे स्र में ।

श्रेष्ठ तांवरंगियों और तबला-वादकों ने अपनी बन्दिशों का निर्माण इन छन्दों के आधार पर किया है और उनका प्रयोग भी वे अपने सुक्त वादन और गायक और वादकों की तंगति में करते हैं । उसके उदाहरण भी भे दिये हैं ।

गीतांगी अथवा झुलना छन्द की बंदिश, तीन ताल

धेन धागेतिट, तेन तागेतिट, फित्त पिडनग, दिनेन धीनगिन,  
नगेन नगनग, तरुट तक्तक, कृधत धिराधिर, फकिट धाधाकिट, धाउकृधातित,  
धेन धागेतिट, धा, धाकृधातित, धेन धागेतिट, धा, धाकृधातित, धेन  
धागेतिट, धा।

तीन ताल की इस बन्दिश में गीतांगी छन्द का स्पष्ट दर्शन,  
[पाठक और श्रोता] होता है ।

1. सितार गिटार बांसुरी आदि ।

जैसा कि भेने पहले भी कहा है कि जिन छन्दों के आधार पर गेयपद रचनाओं की संगति के लिए तालों की आवश्यकता हुई, उसे तालशास्त्रियों ने छन्दों के अनुस्यू तालों की रचना की। जिन छन्दों के आधार पर गेयपद रचनाओं का निर्माण नहीं हुआ, संगीत-शास्त्रियों ने रागों में जिन छन्दों के स्वस्वों को गेयपद रचना में निबद्ध नहीं किया, उनके अनुस्यू तालों का निर्माण नहीं हुआ। परन्तु जिन छन्दों की रसवत्ता ने वादकों और गायकों को भी आकर्षित किया, उनका मोह तंत्री वादक विशेष रूप से नहीं छोड़ सके। उनका प्रयोग तंत्री वादकों ने किया और आज भी करते हैं। तंत्री वादकों की संगति के लिए मादंगिकों ने छन्दों के अनुस्यू तालवद्ध रचनाएँ कीं। छन्दों में ताल निस्मरण का उल्लेख इसी वर्ग में आता है। गेयपद की महत्ता ध्रुवपद शैली की गायकी के बाद समाप्त हो गयी। ध्रुवपद के गायकों ने छन्दों का प्रयोग किया है, परन्तु स्वरों के कर्षण से छन्द का सौन्दर्य और स्वस्व वे गायक स्थिर नहीं रख सके।

ध्रुवपद गायकी के पतन के बाद खयाल गायकी की प्रधानता हुई। खयाल गायकी में पद-रचना के छन्द पर ध्यान नहीं दिया जाता है, केवल प्रयोज्य स्वरों की ही प्रधानता रहती है जिसे गेय रचनाएँ पद भी नहीं कहा जा सकता। गेय रचना के स्थायी और अन्तरा दोनों में तुकों के शब्दों के विन्यास का सम्बन्ध भी नहीं होता। अतः अधिकांश बन्दिशों का सम्बन्ध छन्दों से नहीं जोड़ा जा सकता। इस कारण से खयाल गायकी की संगति के लिए जिन तालों का निर्माण हुआ वे ताल, छन्दों के आधार पर नहीं बने। वे ताल गायकी के चलन तथा मात्रा आदि के आधार पर बने, जैसे-तिलवाड़ा झूमरा आदि।

अपि खयाल गायकी में छन्द को स्थान नहीं मिला, किन्तु तंत्री-वादन और नृत्य में छन्द की स्थिति अङ्गुण्य रही। वादकों और नृत्यकारों ने छन्दों का प्रयोग निरन्तर जारी रखा। आज के किसी भी तंत्री वादन की गोष्ठी में यह सहज ही देखा जा सकता है। खयाल गायक भी तानों के प्रयोग में विभिन्न छन्दों का प्रयोग करते हैं।

उपरोक्त तथ्यों के आधार पर मैं कह सकती हूँ कि छन्दों ने संगीत के सभी अंगों को प्रभावित किया है और नये तालों के निर्माण की प्रेरणा दी है, तथा तालों की बन्दिशों की छन्दानुसारी रचना करने को भी बाध्य किया है।



छन्दों के ज्ञात निर्माण में योगदान का कार्य 18वीं शताब्दी तक पूर्णरूप में चलता रहा । 19वीं शताब्दी में यह कार्य रूक सा गया । 19वीं शताब्दी ठुमरी झेली और टप्पा झेली की गायकियों के उत्कर्ष का काल था और उनके लिए जत, पंजाबी इन ठेकों का भी विकास हुआ । यह दोनों झेली भावनात्मक लोक संगीत का ही परिणामित स्वरूप हैं । यह दोनों झेली रोमांटिक हैं। इनमें लय का चमत्कार भी देखने को मिलता है । द्रुतलय में ठुमरी में कहरवा ताल की लय में बांटों और लम्घियों का प्रयोग प्रचलनीय होता है । लम्घी और बांटों के निर्माण का मूल लोकसंगीत में है ।

19वीं शताब्दी का काल, उत्तर भारत में बहुत विप्लव का काल था । ब्रिटिश साम्राज्य अपनी जड़ें जमा रहा था । इसका प्रभाव संगीत पर भी पड़ा । शास्त्रीय संगीत और लोक संगीत दोनों ही इससे प्रभावित हुये । 19वीं शताब्दी के अन्तिम दशकों में और बीसवीं शताब्दी में संगीत के दोनों पक्षों का उत्कर्ष प्रारम्भ हुआ ।

लोक संगीत भावना प्रधान है जिसका हृदय पक्ष प्रबल होता है, जिसका मूल मन होता है । बुद्धि की पहुँच है ही नहीं जिसे गायक अपने भावों को सीधी सरल धुनों में व्यक्त करता है । लोक संगीत का गायक अपने भावों को व्यक्त करने के लिए जैसे ही किसी धुन को गुनगुनाता है, उसकी लय उसके भावों के अनुसार स्वयं स्फूर्त हो जाती है । वह ताल की मात्राओं के पछे में नहीं पड़ता, लयानुसार ही ताल सहज ही संश्लेषकार के सामने प्रगट हो जाता है । लोक गायक अपनी लय की डोर को संभालने के लिए ताल बाधों पर आश्रित नहीं है । वह लकड़ी, पत्थर, कड़े और चिमटे जैसे उपादानों को टकराकर ही अपनी लय की डोर को स्थिर कर लेता है । इस प्रकार उसका ताल, लय की स्थिरता के कारण स्वयं उपस्थित हो जाती है । "लय स्व हि तालाः" शास्त्र के इस सूत्र के अनुसार उसका ताल भी लायम हो जाता है । उसके गायन में फिर यति और विराम के परिवर्तित रूप, जो उसकी मस्ती में स्वयं स्फूर्त होते हैं, स्वयंभू रूप में प्रकट होते हैं । इस परिवर्तन से नये ताल छू के विभिन्न स्वरूपों को वह प्रकट करता है । लोक गायक की धुनें प्रायः छः और आठ मात्रा में ही बंधी होती है ।

आठ मात्रा के कहरवा ताल का जो रूप आज की पुस्तकों में वर्णित है और प्राचीन शास्त्रकारों ने जिसे चम्पकमाला छन्द कहकर पुकारा है, इस लोक गायक की धुनों में यति विराम के भेद से विभिन्न रूप धारण कर लेते हैं, जो कहरवा ताल के ठेके की गति और यति से बिल्कुल भिन्न होते हैं ।

आनी धुन की गति में वैचित्र्य उत्पन्न करके ही गायक अपने अनेक प्रकार के कहरवा ताल प्रस्तुत करता है, जिसकी सुनकर अच्छे तालवा वादक भी मुग्ध हो जाते हैं ।



तबला वादकों के कहरवा ताल के बांटों, लगिंगियों के निर्माण की प्रेरणा-स्रोत लोक संगीत की धुनें ही हैं। उदाहरण के लिए धाग, धाती, धाती, धाग। यह दो-दो मात्रा का विभाजन धीन, धीन, धाग। अथवा तीन-तीन और दो मात्रा का विभाजन शास्त्रीय कहरवा ताल का नहीं है। यह और इसी प्रकार के और बांट शास्त्रीय ताल वादकों को लोक-गायक की धुनें ही हैं। कई बार वह अपनी आठ मात्रा की धुन को दीपचन्दी ताल की गति के अनुसार आठ मात्रा में निबद्ध करके ही गाता है। यह कार्य वह अनायास ही करता है।

कभी वह आठ मात्रा काल में ही निबद्ध कोई ऐसी धुन गाता है, जिसकी गति अन्य धुनों से भिन्न होती है। इस प्रकार भिन्न गतियों और लयों वाली धुनों को वह, घुमाली अथवा लाचारी ताल में निबद्ध करते हैं। अपनी भिन्न-भिन्न लय वाली धुनों के लिए भिन्न-भिन्न नाम दिये हैं ~~जैसे घुमाली, लाचारी~~ अंघों में भिन्न-भिन्न भी हो सकते हैं। शास्त्रीय संगीत के तालों के निर्माण में भी लोकधुनों ने पर्याप्त प्रेरणा दी है। विभिन्न कालखंडों में यह प्रेरणा विभिन्न तालों के निर्माण का कारण बनी। इसीलिए एक मात्रा संख्या वाले अनेक तालों का निर्माण हुआ, जिनकी गति और यति भिन्न होती है जिन्हें संगीत शास्त्री प्रयोग में लाये।

होली के अवसर पर राधाकृष्ण के परस्पर होली खेल गीतों के लिए घुमाली लय का प्रयोग किया और वह पद रचना "होरी" कहलाई। इसी होरी ने ब्रेष्ठ ध्रुवपद गायकी के गायकों को धमार गायकी और धमार ताल के निर्माण की प्रेरणा दी होगी, ऐसा अनुमान ही किया जा सकता है।

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में मैंने लोक संगीत और शास्त्रीय संगीत दोनों के आपसी सम्बन्ध और उससे हुये परिवर्द्धन, परिमार्जन तथा प्रभाव का अध्ययन प्रस्तुत किया है। दूसरे शब्दों में इसे इस प्रकार भी कहा जा सकता है।

लोक संगीत की धुनों ने ब्रेष्ठ शास्त्रीय वादकों का मन मुग्ध किया है, उसकी भाव सम्येषण की शक्ति और रसवस्त्रा ने शास्त्रीय संगीत में उस लोक धुन को स्थान दिलाया है उदाहरण के लिए- पहाड़ी, धेती ऐसी ही धुनें हैं। कई धुनें जो शास्त्रीय रागनियों के निकट सर्व रौचक थीं, उनका अध्ययन करके संगीत शास्त्रियों ने अपना लिया और उनके नाम शुद्ध राशिनी के साथ स्थान विशेष के नाम जोड़कर निश्चित कर दिये, जैसे कतूरी, केरवी, सिंधु काफी आदि। इस प्रकार लोक संगीत ने शास्त्रीय संगीत को बागार के बुद्धि में पर्याप्त सहायता की।

शास्त्रीय संगीत ने भी लोक संगीत पर पर्याप्त प्रभाव डाला है। लोक संगीत जो कभी अनगढ़ पत्थर, लम्ही अथवा बर्तनों को टकराकर गाया जाता था, उसमें खंजरी, चंग और धीरे-धीरे ढोलक ने स्थान पा लिया। बिहार के लोक गीत के संगतिकार ने अपनी ढोलक पर मृदंग की तरह से बायीं ओर-आटा भी लगाया। लोक गायक की संगति के लिए पहले कोई तन्त्री वाद्य नहीं था।

धीरे-धीरे उसने तारंगी का अनुकरण करके फिकारा और रामन हत्था का प्रयोग प्रारम्भ किया । इन तारों को स्वर में मिलाने की चेष्टा संगीतकार करने लगा । अब तो हारमोनियम भी लोक संगीत में प्रयुक्त होने लगा । शास्त्रीय संगीत का लोक संगीत पर स्पष्ट प्रभाव इस प्रकार प्रमाणित होता है ।

प्रस्तुत तय, ताल और छन्द के द्वारा निम्नलिखित तथ्य प्रकाश में

आए :-

- 1- ताल, संगीत का आधारभूत तत्त्व है । ताल के बिना संगीत अधूरा है ।
- 2- प्राचीन मार्ग तालों का निर्माण छन्दों के आधार पर हुआ ।
- 3- भरत के काल से झारंगदेव के काल तक देशी गायन पद्धति, जिसको हम लोक गान पद्धति अर्थात् लोक संगीत कह सकते हैं, के लिए देशी तालों का निर्माण हुआ, जिसकी संख्या संगीत रत्नाकर में 120 थी और जो संगीत दर्पण में आते-आते 300 के आस-पास हो गयी । यह संख्या बृद्धि प्रबन्धों और देशी रागों की भेद्यद रचनाओं, जो कि छन्दों के आधार पर बनी थीं, के साथ संगति करने के लिए अनुसृत तालों के निर्माण के कारण हुई ।
- 4- छन्द और ताल के निर्माण के आधारभूत तत्त्व समान हैं तथा दोनों में तय और काल की प्रधानता होती है ।
- 5- छन्दों के अनुसृत तालों का निर्माण, स्व छन्दानुसृत तालों की बन्दिशों का निर्माण हुआ ।
- 6- लोग संगीत के आधार पर नये तालों का निर्माण हुआ ।
- 7- लोक संगीत के द्वारा यति और विराम के भेद से विभिन्न-भिन्न प्रकार के वाद्यों और तन्त्रियों के निर्माण की प्रेरणा उत्पन्न हुई ।
- 8- तन्त्री वादन में छन्दों का प्रयोग ।
- 9- अवन्त वाद्यों की बन्दिशों पर छन्दों और लोक संगीत का स्पष्ट प्रभाव ।

=====

**सहायक ग्रन्थों की सूची**  
=====

- 1- भारतीय संगीत वाद्य - डा० लाल मणि मिश्र
- 2- भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन-डा० अरुण कुमार सेन
- 3- ताल इकाई- श्री भगवत हरम-इमाँ
- 4- भारतीय संगीत का इतिहास- श्री भगवत हरम-इमाँ
- 5- हमारे संगीत रत्न- श्री लक्ष्मी नारायण गर्ग
- 6- तबला शास्त्र- श्री मधुकर गणेश गोडबोले
- 7- ताल तर्ग- श्री टी० आर० बुक्कल
- 8- ताल मार्तण्ड- श्री सत्य नारायण दक्षिण
- 9- ताल दीपिका- श्री मुन्न जी मृदंगाचार्य
- 10- ताल हरिचय भाग- 1, 2- श्री गिरीश चन्द्र श्रीवास्तव
- 11- ताल अंक- विवेकांक "संगीत" टायरस
- 12- तबले पर दिल्ली और बुरख- श्री सत्य नारायण दक्षिण
- 13- तबला शास्त्रो इभाकर- बंगला- श्री राम कृष्ण महेन्ती
- 14- भारतीय संगीत का इतिहास- श्री उमेश जोशी
- 15- झुंझ सागर- कनक्याम दास बख्शजी
- 16- भरत नाट्य शास्त्र- संस्कृत- भरत मुनि- अनुवाद- श्री कृष्णदत्त बाजवेई
- 17- संगीत रत्नाकर- संस्कृत- भारंगदेव- अनुवाद- श्री लक्ष्मी नारायण गर्ग
- 18- तबला क्या- बंगला- श्री तुषोथ नन्दी
- 19- तबलार इतिहास- बंगला- श्री शम्भु नाथ घोष
- 20- ताल इभाकर इरनोस्तरी- श्री गिरीश चन्द्र श्रीवास्तव
- 21- Benaras School of Tabla Playing- Dr. K. N. Bhounik
- 22- Musical Instrument of India- Dr. S. C. Deva
- 23- बख्शजी और तबला के कराने स्वं बरम्बरार- डा० आवान ए० मिस्त्री
- 24- राग हरिचय- भाग- 1, 2, 3- श्री हरिचन्द्र श्रीवास्तव
- 25- संगीत शास्त्र इर्ब- भाग- 1, 2, 3- बान्ती योवर्धन
- 26- निबन्ध संगीत- श्री लक्ष्मी नारायण गर्ग